



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Dramaturgie als Heilmittel für das freie Kinder- und Jugendtheater?

Dokumentation und Reflexion des Pilotprojektes
„Dramaturgie im freien Kinder- und Jugendtheater in Wien 2008/2009“

Verfasserin

Julia Pröglhöf

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt: Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer: Univ.-Prof. Dr. Stefan Hulfeld

„Dramaturgie“

In diesem Begriff „sind die altgriechischen Worte für Handlung „*dran*“ und für das Werk „*ergon*“ enthalten. Wenn man diesen Zusammengesetzten Begriff übersetzt, bedeutet er so viel wie das Ins-Werk-Setzen der Handlung oder, etwas freier, die Bauform oder die Architektur der Handlung. Das Drama erzählt von den menschlichen Handlungen, indem es menschliches Handeln selbst zum Darstellungsmittel macht. Wie diese Handlungen geformt sind und in welcher Art und Weise sie aufeinander aufbauen, ist Gegenstand der Dramaturgie.“¹

¹ Stegemann, Bernd: Lektionen 1 Dramaturgie. Theater der Zeit: Berlin, 2009. S. 10.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	1
1. Status quo: Hintergründe zur aktuellen Situation des freien Kinder- und Jugendtheaters in Wien	5
1.1. Das „Niveau“ des freien Kinder- und Jugendtheaters in Wien	7
1.2. Gründe für eine Stagnation in der Szene	19
1.3. Zusammenfassende Überlegungen	27
2. Das Dramaturgieprojekt: Eine kulturpolitische Initiative zur Förderung der künstlerischen Qualität in Kinder- und Jugendtheaterproduktionen in Wien	30
2.1. Aktuelle Problemfelder im Bereich der Dramaturgie	34
3. Maßnahmen zur theoretischen und praxisnahen Vertiefung von Dramaturgie im Rahmen des Pilotprojektes	39
3.1. Ansatz zur Förderung des Nachwuchses im Bereich Dramaturgie: „Angebote für StudentInnen im Rahmen der Dschungelakademie“	40
3.1.1. Weiterführende Überlegungen und Reflexion	44
3.2. Ansatz zur Vermittlung von und Auseinandersetzung mit dramaturgisch handwerklichen Eckpunkten: „Workshops für Theaterschaffende“	47
3.2.1. Weiterführende Überlegungen und Reflexion	54
3.3. Ansatz zur Förderung einer tiefer greifenden Auseinandersetzung mit dramaturgischen Fragestellungen: „Offene themenbezogene dramaturgische Tischgespräche“	56

3.3.1. Entwicklung einer Spielfassung als Teil der künstlerischen Produktion	58
3.3.2. Dramaturgie im Probenprozess	65
3.3.3. Besonderheiten im Theater für junges Publikum aufgrund der spezifischen Zielgruppe	67
3.3.4. Weiterführende Überlegungen und Reflexion	73

4. Auf Tuchfühlung im Schaffensprozess: Projektbezogene Maßnahmen zur Förderung der Auseinandersetzung mit dramaturgischen Fragestellungen in Theaterproduktionen	76
4.1. Dramaturgische Beratung	77
4.2. Produktionsbegleitung	81
4.2.1. Weiterführende Überlegungen und Reflexion	88
4.3. „Immer Zweite – Die 2te Prinzessin“ als Ergebnis-Exempel der projektbezogenen Maßnahmen	89
4.3.1. Der Anfang	90
4.3.2. Bausteine der Inszenierung	96
4.3.3. Rhythm and Blues: Zur Besonderheit der szenischen Umsetzung von „Immer Zweite“	110
4.3.4. „Immer Zweite“ vs. „Die zweite Prinzessin“	115
4.3.5. Relevanz für das Zielpublikum: Kinder ab vier Jahren	121
5. Chancen für das freie Kinder- und Jugendtheater in Wien	125

Conclusio	137
------------------	------------

Bibliografie	141
Abbildungsverzeichnis	145
Abstract	147

Anhang	A 1 – A 111
---------------	--------------------

Einleitung

Die vorliegende Diplomarbeit dokumentiert und reflektiert das Pilotprojekt „Dramaturgie im freien Kinder- und Jugendtheater in Wien 2008/2009“. Dieses Projekt wurde vom Kuratorium² für die freie Theater- und Tanzszene der Stadt Wien initiiert. Denn das freie Kinder- und Jugendtheater in Wien komme, „[...] trotz jahrelanger guter Ansätze“³ selten über ein bestimmtes Niveau, es sei also in seiner Entwicklung einer Stagnation ausgesetzt.

Deshalb wurde von den KuratorInnen der Entschluss gefasst durch einen Impuls von Außen fördernde Maßnahmen zu setzen. Ein Austausch innerhalb der Szene, sowie theoretische Auseinandersetzungen sollten gefördert werden, um neue Entwicklungen zu bewirken.

Aus diesem Grund wurde von den KuratorInnen im Herbst 2007 ein erstes Treffen mit diversen VeranstalterInnen⁴ der freien Szene im Bereich Kinder- und Jugendtheater organisiert, wo schließlich neben organisatorischen bzw. strukturellen Themen, wie der Notwendigkeit zur Verbesserung von Netzwerken oder Tour-Systemen, der Bereich „Dramaturgie“ ins Zentrum des Gesprächs rückte.⁵ Schwierigkeiten würden sich unter anderem durch den Mangel an Dramaturgiestellen, sowie in Bezug auf den fehlenden Nachwuchs im Bereich der Dramaturgie in der freien Kinder- und Jugendtheaterszene in Wien ergeben. Letztlich war es die Gewissheit, in diesem Bereich qualitative und nachhaltige Angebote setzen zu können, die den Grundstein für das Pilotprojekt bildete.⁶

Die Durchführung des Pilotprojektes „Dramaturgie im freien Kinder- und Jugendtheater in Wien 2008/2009“ erfolgte in Kooperation der KuratorInnen der Stadt Wien für die freie Theater- und Tanzszene mit der ASSITEJ Austria, wobei

² Das Kuratorium ist ein kontinuierlich arbeitendes Gremium, das Förderempfehlungen für Konzeptanträge an die MA 7 der Stadt Wien schreibt. Marianne Vejtisek, Angela Glechner und André Turnheim waren im Arbeitszeitraum Februar 2007 – Juni 2009 als KuratorInnen tätig.

³ Vgl. Anhang: A 107 Beschreibung für die Diplomarbeit

⁴ *Dschungel* Wien-Theaterhaus für junges Publikum, *WUK* Kindertheater, *Lilium* Figurentheater und *Szene Bunte Wädhne*-Theater- und Tanzfestival für junges Publikum

⁵ Vgl. Anhang: A 2 Gesprächsnotiz 30. 10. 08 (KuratorInnen)

⁶ Vgl. Anhang: A 9 Gesprächsnotiz 16. 1. 09 (Vejtisek)

die Kuratorin Marianne Vejtisek die inhaltliche Ausrichtung und Michael Krbecek und Claudia Mayer von ASSITEJ die Organisation übernahmen.

ASSITEJ ist der weltweite Dachverband zur Förderung des professionellen Theaters für Kinder und Jugendliche mit Länderorganisationen in 77 Nationen.

„[...] Die ASSITEJ Austria bildet eine Schnittstelle unter den professionellen Kunstschaaffenden selbst, jedoch auch zwischen Produzierenden und ihrem Publikum, Veranstaltern, KulturpolitikerInnen und den verschiedenen Medien. Sie ist Impulsgeberin zur Verbesserung der Situation und der Qualität im professionellen Theater für Kinder und Jugendliche in ganz Österreich.

Den Mitgliedern werden Serviceleistungen wie nationale und internationale Vernetzung, fachspezifischer Austausch, Öffentlichkeitsarbeit und kulturpolitisches Lobbying angeboten. Zusätzlich organisiert die ASSITEJ eigene Veranstaltungen und Initiativen, die der Förderung einer gesamtösterreichischen Theaterlandschaft für junges Publikum dienen.“⁷

Das Dramaturgie-Pilotprojekt sollte in Form eines fundierten Berichtes festgehalten werden, um die „Sinnhaftigkeit“, also die Auswirkung des Projektes auf die Qualität von Theaterproduktionen überprüfen zu können, sowie um kulturpolitisch argumentieren zu können. Deshalb stellte das Kuratorium die Anfrage an das Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien, das Pilotprojekt im Rahmen einer Diplomarbeit zu dokumentieren.

Für das Kuratorium der Stadt Wien wurde letztlich eine Dokumentation verfasst, die einen Einblick in die unterschiedlichen Angebote des Dramaturgie-Pilotprojektes ermöglicht und auf der Homepage der ASSITEJ Austria veröffentlicht wurde.

Die vorliegende Diplomarbeit präsentiert die unterschiedlichen Bereiche des Dramaturgie-Pilotprojektes und reflektiert gleichzeitig dessen Problematiken und Möglichkeiten.

Ziel dieser Arbeit ist es zu untersuchen, ob eine kulturpolitische Initiative, wie dieses Dramaturgieprojekt tatsächlich das Niveau des freien Kinder- und Jugendtheaters beeinflussen kann. Im Zentrum der Arbeit steht somit die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit folgender Fragestellung:

⁷ <http://www.assitej.at/portrait>; Zugriff: 28. 7. 09

Ist es möglich durch das Dramaturgieprojekt das Niveau der freien Theaterszene für junges Publikum in Wien, also die Qualität von Theaterproduktionen, nachhaltig zu verbessern?

Um das Pilotprojekt in seiner Gesamtheit reflektieren zu können, wird im ersten Kapitel in Bezug auf die Aussage der KuratorInnen, dass „[...] das "freie" Wiener Kinder- und Jugendtheater trotz jahrelanger guter Ansätze über ein bestimmtes Niveau selten hinaus kommt“, die Hintergründe dafür untersucht. Dabei wird versucht eine mögliche Beschreibung des „Niveaus“ zu finden, sowie Gründe für eine Stagnation in dieser Szene.

Das zweite Kapitel gibt einen Überblick von im Rahmen des Dramaturgieprojektes gesetzten Maßnahmen zur Förderung der künstlerischen Qualität und der Mitarbeit von DramaturgInnen in Theaterproduktionen. Die unterschiedlichen Bereiche des Projektes, also die gesetzten Ansatzpunkte, werden beschrieben, sowie die konkreten Zielsetzungen.

Des Weiteren wird ein Einblick in aktuelle Thematiken und Problemfelder von Dramaturgie im Kinder- und Jugendtheater (in Wien) gegeben, um die Hintergründe für die gesetzten Maßnahmen fassen beziehungsweise deren Umsetzung adäquat reflektieren zu können.

Im dritten Kapitel werden die im Dramaturgieprojekt gesetzten „Maßnahmen zur theoretischen und praxisnahen Vertiefung von Dramaturgie“ beschrieben und im vierten Kapitel „Projektbezogene Maßnahmen zur Förderung der Auseinandersetzung mit dramaturgischen Fragestellungen in Theaterproduktionen“.

Schließlich werden in dem fünften und letzten Kapitel die Angebote des Projektes in Bezug auf die gesetzten Ziele reflektiert. Dadurch wird versucht herauszufinden, welche Chancen sich durch das Dramaturgieprojekt für das freie Kinder- und Jugendtheater in Wien eröffnen könnten und letztlich ob dieses Projekt tatsächlich eine nachhaltige Auswirkung auf die Produktionen der freien Kinder- und Jugendtheaterszene haben kann.

Die Dokumentation basiert auf Mitschriften, Gesprächsnotizen und dafür ausgearbeiteten Fragebögen, die im Anhang beigelegt sind. Des Weiteren wurde

für eine wissenschaftliche Auseinandersetzung aktuelle Literatur hauptsächlich aus den Jahren 2000 bis 2009 hinzugezogen.

Um den Lesefluss nicht durch die fortwährende Verwendung geschlechtsneutraler Formulierungen zu hemmen, werden in der Diplomarbeit die weiblichen Artikel in Kombination mit einem großen I verwendet. Die Entscheidung für die Verwendung des weiblichen, und nicht wie üblich des männlichen, Artikels wurde aufgrund der Tatsache getroffen, dass im Rahmen des Pilotprojektes männliche Teilnehmer eher die Ausnahme bildeten.

1. Status quo: Hintergründe zur aktuellen Situation des freien Kinder- und Jugendtheaters in Wien

„Da das freie Wiener Kinder- und Jugendtheater trotz jahrelanger guter Ansätze über ein bestimmtes Niveau selten hinaus kommt, startet ab Oktober 2008 bis voraussichtlich Mai/Juni 2009 ein Dramaturgieprojekt.“⁸

So die Beurteilung der KuratorInnen der Stadt Wien über das freie Theater für junges Publikum in Wien und ihr Argument für die Initiierung des Pilotprojektes „Dramaturgie im freien Kinder- und Jugendtheater in Wien 2008/09“.

Diese Beobachtung wird auch durch die Theaterjury der Stadt Wien⁹ geteilt, die in ihrem Gutachten 2004 anmerkte, dass nur wenige Konzepte freier Gruppen, die für ein junges Publikum produzieren, unter den zahlreichen Einreichungen den qualitativen und ästhetischen Ansprüchen einer Vierjahresförderung entsprochen hätten. Auch 2008¹⁰ hätte es keine Veränderung gegeben.

Seitens der Theaterschaffenden ist ebenso die Meinung präsent, wie sich beispielsweise im Dialog „25 Jahre Kinder- und Jugendtheater in Wien“ im April 2009 im *Dschungel Wien* – Theaterhaus für junges Publikum beobachten ließ, dass sich die Szene derzeit im Krebsgang zu bewegen scheine, wie Hubertus Zorell es beschrieb.¹¹

Somit lässt sich also feststellen, dass seitens der Theaterschaffenden, genauso wie aus Sicht der KuratorInnen oder der Theaterjury Einigkeit darin herrscht, dass das freie Theater für junges Publikum einer Stagnation ausgesetzt ist. Gleichmaßen herrscht Konsens, dass Gegen-Maßnahmen getroffen werden müssten, da dieser Bereich für die freie Theaterlandschaft in Wien wichtig sei.

So schreibt beispielsweise die Theaterjury im Gutachten 2004, dass trotz der qualitativen Einschnitte die Wichtigkeit des Bereiches anerkannt werde und die

⁸ Anhang: A 107 Beschreibung für die Diplomarbeit

⁹ Die Mitglieder der Theaterjury für das Gutachten 2004 waren Andrea Amort, Karin Cerny, Wolfgang Greisenegger, Karin Kathrein, Veronica Kaup-Hasler, Christian Meyer, Dietmar N. Schmidt

¹⁰ Gutachten der Wiener Theaterjury 2008 (Konzeptförderungen 2009-2013) vorgelegt im Dezember 2008 <http://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/pdf/konzeptfoerderung09.pdf>; Zugriff: 21. 7. 09. S. 7.

¹¹ Vgl. A 73 Mitschrift 23. 3. 09 (Dialog 25 Jahre)

Jury empfehle, Projektförderungen zu verstärken um einer Stagnation entgegenzuwirken und neue Impulse im Theater für Kinder und Jugendliche zu fördern.¹²

Die Wichtigkeit des freien Kinder- und Jugendtheater könnte unter anderem damit begründet werden, dass es einen wesentlichen Anteil des Gesamtangebots der Theaterszene in Wien ausmacht, wie Raimund Minichbauer in seiner Kulturdokumentation „Theater in Wien und Graz“ aus dem Jahr 2001 schreibt: Innerhalb der freien Theater- und Tanzszene würden mit 42 Prozent Gruppen dominieren, die für den Kinder- und Jugendtheaterbereich produzieren. Bei Gesamtbetrachtung aller Produktionen für Kinder und Jugendliche in Wien lässt sich feststellen, dass die freien Gruppen mit 60 Prozent aller Aufführungen und 70 Prozent der Produktionen (ohne Aufführungen in Schulen) hier überwiegen. Generell ließe sich feststellen, dass in Wien nach dem Sprechtheaterbereich mit 51 Prozent der Aufführung das Kinder- und Jugendtheater mit 27 Prozent an zweiter Stelle liege.¹³

Das Pilotprojekt „Dramaturgie im freien Kinder- und Jugendtheater in Wien 2008/2009“ wurde schließlich durch kulturpolitische Initiative ins Leben gerufen, um neue Impulse im Theater für junges Publikum in Wien zu setzen.

Um dieses Dramaturgie-Pilotprojekt in seiner Ganzheit reflektieren zu können, müssen zuerst die Hintergründe und die Ausgangslage beleuchtet werden. Das bedeutet, es wird nun versucht zu klären, um welches „Niveau“ es sich handelt und in weiterer Folge, warum das freie Kinder- und Jugendtheater in Wien nicht über dieses hinaus kommt.

¹² Vgl. Gutachten zur Wiener Theaterreform (Konzeptförderung) 2004 vorgelegt durch die Wiener Theaterjury im November 2004 <http://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/pdf/konzeptfoerderung.pdf> Zugriff: 21. 7. 09. S. 21 - 22.

¹³ Vgl. Minichbauer, Raimund: „Theater in Wien und Graz“ Aufführungen und Produktionen. Österreichische Kulturdokumentation (Hg.), Wien 2001.

1.1. Das „Niveau“ des freien Kinder- und Jugendtheaters in Wien

Das Niveau einer ganzen Szene zu beschreiben stellt sich als sehr komplex dar, weil dabei unterschiedliche Betrachtungsweisen mitgedacht werden müssen. Grundsätzlich kann jedoch behauptet werden, dass das Niveau der freien Theaterszene an der Qualität der dargebotenen Theaterproduktionen festgemacht werden kann. Qualität ist dabei jedoch ein zu erklärender Begriff.

Gert Taube, der sich in seinem Text „Qualität, Kritik und Innovation“ genau mit jenen Thematiken Bezug nehmend auf das Kinder- und Jugendtheater beschäftigt, definiert Qualität dabei folgendermaßen:

„Mit Qualität, abgeleitet von dem lateinischen *qualitas*, ist im Wortsinn zunächst einmal die Beschaffenheit oder die Eigenschaft eines Dings oder Vorgangs gemeint. Erst im Sprachgebrauch, wenn von guter oder mangelnder Qualität die Rede ist, wird Qualität zu einem wertenden Begriff.“¹⁴

Zu beachten ist dabei außerdem, dass Qualität aus unterschiedlichen Perspektiven unterschiedlich beschrieben wird. Gert Taube gibt hier ein Beispiel:

„Eine Theateraufführung kann, unter ökonomischem Gesichtspunkt betrachtet, ein Desaster sein, da die Produktionskosten aus dem Ruder gelaufen sind, unter künstlerischem Gesichtspunkt aber ein großer Erfolg.“¹⁵

Salopp formuliert bedeutet dies, die Qualität der Theaterproduktion hinsichtlich finanzieller Planung war „schlecht“, dafür hinsichtlich künstlerischer Umsetzung „gut“.

Somit braucht es eine klare Bezugnahme auf einen Bewertungsmaßstab, an dem die Eigenschaften, also die Qualität(en) einer Theaterproduktion, beschrieben werden können, wie Gert Taube auch in seinem Text feststellt.¹⁶

KuratorInnen haben schließlich ein anderes Bewertungsschema von Qualität als KünstlerInnen. Die Kriterien und Ansprüche von Qualität überschneiden sich womöglich teilweise, sind aus anderen Gesichtspunkten aber auch wieder unterschiedliche und werden letztlich an anderen Aspekten beurteilt. Eltern oder

¹⁴ Taube, Gerd: „Qualität, Kritik und Innovation - Kritisches Denken im Kinder- und Jugendtheater“ In: *Grimm und Grips* 21. hier S. 1; <http://www.kijforum.at/2007/01/10/qualitat-kritik-und-innovation/>; Zugriff: 21. 7. 2010

¹⁵ Ebd. hier S. 4.

¹⁶ Vgl. Ebd. hier S. 2.

LehrerInnen, VeranstalterInnen und schließlich das Publikum selbst, also Kinder oder Jugendliche, messen die Qualität einer Theaterproduktion an anderen Maßstäben.

Die KuratorInnen der Stadt Wien beziehen sich hinsichtlich des Niveaus auf die künstlerische Qualität von Theaterproduktionen. Schließlich ist die Empfehlung von Theaterproduktionen ihre Arbeitsaufgabe.

Wie Taube in seinem Text erörtert, ist jedoch „[...] künstlerische Qualität kein Wert an sich, sondern eine Eigenschaft, die beschrieben werden muss.“¹⁷ In weiterer Folge bedeutet dies eben, dass es für die Feststellung von künstlerischer Qualität schließlich eines Bewertungsschemas bedarf, nach dem diese gemessen werden soll. Wichtig ist hier erneut anzumerken, dass diese künstlerische Qualität schließlich aus unterschiedlicher Perspektive unterschiedliche Beschreibungen und in weiterer Folge Bewertungen erhält.

Prinzipiell können für die Empfehlung von Theaterproduktionen seitens der KuratorInnen für die freie Tanz- und Theaterszene der Stadt Wien folgende vier wesentliche Kriterien angeführt werden:

„[...] ‘innovative Ideen und Konzepte’, ‘fundiert beschriebene experimentelle Arbeit’, ‘gesellschaftspolitische Relevanz’, sowie die ‘Einbeziehung anderer künstlerischer Disziplinen’.“¹⁸

Wenn nun versucht werden soll, das Niveau des freien Kinder- und Jugendtheaters in Wien zu beschreiben, könnte dafür also die Feststellung der KuratorInnen, dass das freie Theater für junges Publikum über ein bestimmtes Niveau nicht hinaus komme, als ExpertInnenmeinung, da eben die Beobachtung der freien Szene Teil ihres Arbeitsfeldes ist, als Basis herangezogen werden.

Betrachtet man dies unter oben genannten Kriterien, ließe sich Folgendes darüber ableiten: Das freie Theater für junges Publikum präsentiert wenig innovative Ansätze, mangelhaft ausformulierte theoretische Auseinandersetzungen und altbewährte Umsetzungen und Arbeitsweisen, sowie weder gesellschaftliche Aktualität, noch interdisziplinäre Ansätze.

¹⁷ Vgl. Taube, Gerd: hier S. 1.

¹⁸ Marcus, Dorothea: Wunderstadt Wien. In: *AKT1 Kölner Theaterzeitung*, Mai 09. S. 23. <http://www.kuratoren-theatertanz.at/presse10.html>; Zugriff: 4. 8. 09

Diese Ableitung klingt und ist nun sehr radikal. Dennoch offenbaren sich genau darin auch jene Problempunkte des freien Theaters für junges Publikum, die von den KuratorInnen im gemeinsamen Gespräch beschrieben und während ihres Arbeitszeitraums beobachtet wurden: Derzeit gebe es wenig moderne Entwicklungen in den Theaterproduktionen. Die Experimentierfreude sei gering, wodurch es kaum innovative Projekte gebe.¹⁹

Was dabei konkret mit Innovation im (Kinder- und Jugend-)Theater gemeint ist beziehungsweise sein kann, erörtert Gerd Taube in seinem Beitrag „Qualität, Kritik und Innovation“:

„Innovation heißt also, dass von den Kinder- und Jugendtheatern immer wieder etwas Neues verlangt wird, nämlich ein immer neuer, gesellschaftlich relevanter, kritischer Blick auf die Wirklichkeit durch stete Erweiterung des dramatisch und szenisch Möglichen, um beim Zuschauer ein Bewusstsein und ein Gefühl für die eigenen Ausdrucks- und Handlungsmöglichkeiten zu entwickeln.“²⁰

Genau hierin findet sich schließlich auch die von den KuratorInnen angesprochene Problematik: Oftmals werde immer wieder zu denselben Mitteln in der künstlerischen Umsetzung gegriffen. Wenn stets altbewährte Methoden verwendet würden, führe dies, ohne qualitative Bewertung, aber alleine durch diese Tatsache letztendlich zu einer Stagnation, wie die Kuratorin Marianne Vejtisek anmerkt.²¹

Auf der Suche nach einer weiteren Beschreibung, neben der Meinung der KuratorInnen, für das aktuelle Niveau der freien Theaterszene für junges Publikum wird man beispielsweise im Vorwort zu *Theater für junges Publikum - Szene Österreich von Bregenz bis Wien* von 2008 fündig: Das gleichberechtigte Nebeneinander auf der Bühne von allen Spielarten der Darstellenden Kunst würde auf „[...] eine hoch entwickelte Durchdringung der Disziplinen und vielfältige künstlerische Kooperationen“²² hinweisen. Denn die österreichische Szene zeichne sich insbesondere durch ihre Vielfalt aus. „Selten stehen alle Spielarten

¹⁹ Vgl. Anhang: A 9 Gesprächsnotiz 30. 10. 08 (KuratorInnen)

²⁰ Taube, Gerd: hier S. 4.

²¹ Vgl. Anhang: A 111 Telefonnotiz (Vejtisek) 8. 9. 09

²² Mennicken, Rainer; Rabl, Stephan: Ein Land voller Impulse. In: Mennicken, Rainer; Rabl, Stephan (Hrsg.): *Theater für junges Publikum - Szene Österreich von Bregenz bis Wien*. Berlin: Theater der Zeit, 2008. S. 7. hier S. 7.

der darstellenden Kunst so gleichberechtigt auf der Bühne wie hierzulande [...]“²³ Tanz sei dabei auf den Bühnen genauso präsent wie Puppentheater. Medien- und Musiktheater bis hin zur Oper für junges Publikum seien dabei in den hiesigen Spielplänen ganz selbstverständlich neben Schauspiel und Musical zu finden. Die Kinder- und Jugendtheaterszene sei heute eine blühende Theater- und Tanzlandschaft.²⁴

Bei dieser Schilderung müssen nun allerdings zwei Aspekte mitgedacht werden: Sie bezieht sich nicht nur auf die freie Theaterszene, sondern auch auf größere Theaterbetriebe, wie das *Theater der Jugend* in Wien oder das *u/hof-Theater* in Linz als Sparte des *Landestheaters Linz*. Des Weiteren ist festzustellen, wie am Außenband zu lesen, dass das Buch „[...] den Besonderheiten der Szene Österreichs“ nachspüre. Konkret heißt dies also, dass hier exemplarisch von einzelnen positiven Entwicklungen und von „[...] Impulszentren und impulsgebenden Menschen“²⁵ die Rede ist.

In diesem Zusammenhang ist offensichtlich, dass es in dieser Publikation nicht darum geht eine Qualitätsdiskussion zu führen, sondern dass die AutorInnen hierbei vielmehr von einem Selbstverständnis an künstlerischer Qualität ausgehen. Die Bestandsaufnahme dieser Kunst- und Kulturszene basiert auf ausgewählten Exempeln, beispielsweise verschiedenen Institutionen wie *Theater der Jugend*, *Dschungel Wien*, *u/hof*, *Szene Bunte Wähne* - Tanz- und Theaterfestival, sowie spezifischen Thematiken. Diskutiert werden unterschiedlich Genres, die Theaterarbeit für und mit Jugendlichen, Figuren-, Objekt und Puppentheater, Kinderoper, Theater für Aller kleinste, Tanz für junges Publikum, sowie die Frage nach AutorInnen oder dem Nachwuchs.

Hinsichtlich der Suche nach dem Niveau wurde in *Theater für junges Publikum* des Weiteren festgehalten, dass sich das freie Theater für junges Publikum in Österreich zeitversetzt entwickelt habe, sozusagen antizyklisch. Es habe kein Zentrum gegeben, von dem unterschiedliche Impulse ausgegangen seien, wie

²³ Mennicken, Rainer; Rabl, Stephan: Ein Land voller Impulse. In: Mennicken, Rainer; Rabl, Stephan (Hrsg.): *Theater für junges Publikum - Szene Österreich von Bregenz bis Wien*. Berlin: Theater der Zeit, 2008. S. 7. hier S. 7.

²⁴ Vgl. Ebd. hier S. 7.

²⁵ Ebd. hier S. 7.

beispielsweise Berlin in Deutschland. Vielmehr sei die österreichische Szene eine Art Schmelztiegel, die verschiedene Impulse aus unterschiedlichen Ländern aufgegriffen und weiterverarbeitet habe.²⁶

Dabei wären jedoch von Österreich aus, wie Martin Vogg²⁷ in der Beitragssammlung *Kinder- und Jugendtheater in Österreich* aus dem Jahre 2000 anmerkt

„[...] weder neue Spielstile entwickelt, noch verfeinert, noch wurde mit übernommenen Spielstilen auf so hohem Niveau gearbeitet, dass Theatermacher längerfristig international reüssieren konnten.“²⁸

Dieser Problempunkt wurde auch im abgedruckten Gespräch von Werner Kantner²⁹ und Stephan Rabl³⁰ in demselben Sammelband festgehalten. Österreichische Theaterproduktionen seien international und national wenig präsent, da die österreichische Szene nun mal nicht einem gewissen Qualitätskriterium entspreche.³¹

Wenn nun schließlich das Niveau beziehungsweise die künstlerische Qualität von freien Theaterproduktionen unabhängig von anderen Meinungen, Feststellungen, Beschreibungen, Aussagen erforscht werden will, würde dies im Prinzip einer eigenen unabhängigen theaterwissenschaftlichen Analyse aller beziehungsweise nach bestimmten Kriterien ausgewählte in Wien angebotene Theaterstücke für Kinder- und Jugendliche bedürfen. Genau hier liegt aber bereits eine Hürde, die gleichzeitig wohl auch als grundlegende Problematik für das gesamte freie Kinder- und Jugendtheater in Wien beziehungsweise Österreich betrachtet werden kann.

²⁶ Vgl. Mennicken, Rainer: Die Jungen sind die Helden. In: Mennicken, Rainer; Rabl, Stephan (Hrsg.): *Theater für junges Publikum - Szene Österreich von Bregenz bis Wien*. Berlin: Theater der Zeit, 2008. S. 8-15.

²⁷ Dr. Martin Vogg war im Jahre 2000 Consultant bei einer PR-Agentur in Wien, Projektleiter beim Wiener Stadtfest, beim Donaufestival sowie bei Szene Bunte Wähne.

²⁸ Vogg, Martin: Wo nichts ist, kann etwas werden. In: Schneider, Wolfgang (Hrsg.): *Kinder- und Jugendtheater in Österreich*. Frankfurt am Main: dipa-Verlag, 2000. S. 10-24. hier S.10.

²⁹ Werner Kantner ist Geschäftsführer des Vereines „Kunst für Kinder“.

³⁰ Stephan Rabl ist derzeit künstlerischer Leiter des Dschungel Wien, sowie im Vorstand der Assitej Austria.

³¹ Kantner, Werner: Von Theater und Tanz, von Nischen und Netzen, von Qualen und Qualitäten, von Künstlern und Kulturvermittlern. In: Schneider, Wolfgang (Hrsg.): *Kinder- und Jugendtheater in Österreich*. Frankfurt am Main: dipa-Verlag, 2000. S. 127-140. hier S. 137.

Die wohl größte Schwierigkeit ergibt sich, wie Stephan Rabl im Jahre 2000 in *Kinder- und Jugendtheater in Österreich* schreibt und offensichtlich auch für 2008 noch gilt: „Die österreichische Theaterszene für Kinder und Jugendliche ist sowohl in quantitativer, wie auch qualitativer Hinsicht schwer zu erfassen.“³² Für ihn liegt dies insbesondere an der nicht genauen Definition von Kinder- und Jugendtheater, denn oftmals werde „[...] alles was für Kinder kreativ in Erscheinung tritt“³³ dazugezählt:

„Vom Clown über die Animations- und kulturpädagogische Stunden, über das amateurartige Tourneetheater bis hin zu qualitätsvollen Theaterproduktionen und Gruppen. Vom Kasperltheater bis zum modernen Puppen- und Objekttheater, von der Kinderliederschiene bis zur Oper, von improvisierten Darbietungen bis zur erlebnisreichen Performance.“³⁴

Konkret bedeutet dies, dass zuerst eine Begriffsdefinition oder -abgrenzung gefunden werden muss, was denn nun eigentlich Kinder- und Jugendtheater ist.

Martin Vogg widmet sich in *Die Kunst des Kindertheaters* aus dem Jahre 2000 intensiv dieser Thematik. Er erörtert dabei unterschiedliche Aspekte, die mit dem Begriff des „Kindertheaters“ verbunden sind.

Beispielsweise wurde oder wird der Begriff auch für Theaterproduktionen verwendet, in denen Kinder selbst auf der Bühne stehen.

Weiters gebe es inhalts-überladene Theaterproduktionen, die Theater als Mittel zur Bildung für Kinder oder Jugendliche einsetzen, aber insofern, dass die Theaterschaffenden, „[...] ihre Theaterproduktion alleine dadurch zu legitimieren versuchen, indem sie vorgeben, dass die von ihnen transportierten Inhalte für Kinder von Bedeutung wären“³⁵, und dabei die künstlerische Umsetzung auf der Strecke bleibe.

Diese Problematik wurde ebenso von den KuratorInnen der Stadt Wien erwähnt: Oftmals seien Stücke insbesondere für jugendliches Zielpublikum zu pädagogisch. Vermehrt sei in Theaterproduktionen für Jugendliche zu erkennen, dass ein Problem im Vordergrund stehe. Der pädagogische Mehrwert würde dabei den

³² Rabl, Stephan: Nicht Fasching, sondern Kunst! In: Schneider, Wolfgang (Hrsg.): *Kinder- und Jugendtheater in Österreich*. Frankfurt am Main: dipa-Verlag, 2000. S. 103-112; hier S. 103.

³³ Ebd. hier S. 103.

³⁴ Ebd. hier S. 103.

³⁵ Vogg Martin: *Die Kunst des Kindertheaters- Analyse des künstlerischen Potenzials einer dramatischen Gattung*. Band 9: *Kinder-, Schul- und Jugendtheater – Beiträge zu Theorie und Praxis* (Hrsg. Schneider, Wolfgang). Peter Lang: Frankfurt am Main, 2000. hier S. 134.

künstlerischen oftmals verschlucken. Diese pädagogischen Inhalte und Themen seien für LehrerInnen interessant, was als Mit-Grund gesehen werden könnte, dass sich die Experimentierfreude in Grenzen halte.³⁶

Martin Vogg sucht in seiner Auseinandersetzung als Lösung zur Klärung der unterschiedlichen Definitionen des Begriffs „Kindertheater“ jedoch kein neues Wort beziehungsweise möchte „Kindertheater“ nicht abschaffen. Vielmehr plädiert er dafür, den Begriff ins Rampenlicht zu stellen, „[...] um ihn so besser beobachten zu können, um so besser kontrollieren zu können, in welcher Form er verwendet wird, dann wird es schwierig, ihn zu missbrauchen.“³⁷ Der Begriff Kindertheater stehe nämlich eigentlich als das da, was er ist: als Theater.³⁸

Im Beitrag „Nicht Fasching, sondern Kunst!“ in *Kinder- und Jugendtheater in Österreich* von Stephan Rabl aus dem Jahre 2000 findet sich eine Antwort, warum es zu dieser Unklarheit der Begriffs-Definition und in weiterer Folge einem schlechten Image für das Kindertheater gekommen sein könnte: In Österreich seien im Jahr 2000 70 Gruppen oder EinzelkünstlerInnen bei ASSITEJ Austria gemeldet, in Deutschland vergleichsweise nur 133. Nach den Kriterien der ASSITEJ Deutschland wären in Österreich allerdings nur 25 anzugeben.³⁹

Vergleicht man die Mitgliedsanträge der ASSITEJ heute, so ist noch immer erkennbar, dass im Antrag für Österreich zwar dieselben Informationen wie für Deutschland verlangt werden, jedoch gibt es bei ASSITEJ Deutschland zusätzlich das Blatt „Allgemeine Informationen für die Aufnahme“, wo dezidiert der Begriff „Kinder- und Jugendtheater“ definiert wird:

„Als Kinder- und Jugendtheater gelten solche Theater oder Gruppen, die bereits über wenigstens eine Spielzeit kontinuierlich ein Kinder- und/oder Jugendtheaterprogramm zeigen, das nach professionellen Maßstäben erarbeitet ist und präsentiert wird oder, wenn es sich um Neugründungen handelt, gemessen an der bisherigen Tätigkeit der Beteiligten, die Gewähr für ein solches Programm geboten wird. Professionalität ist dann vorhanden, wenn in der Regel die Mehrheit der Mitwirkenden eines Theaters mehr als die Hälfte ihrer Arbeitszeit der künstlerischen Produktion zur Verfügung stellen sowie die Mehrheit der Beteiligten mehr als die Hälfte ihres Arbeitseinkommens aus dieser Tätigkeit erwirtschaften können. Eine für die künstlerische Produktion erfolgreiche und vollständige Ausbildung, in der Regel an Hochschulen bzw. staatlichen wie privaten Schauspiel- und Regieschulen ist ebenfalls Vorbedingung einer professionellen

³⁶ Vgl. Anhang: A 13 Gesprächsnotiz 30. 10. 08 (KuratorInnen)

³⁷ Vogg Martin: Die Kunst des Kindertheaters. hier S. 137.

³⁸ Vgl. Ebd.

³⁹ Rabl, Stephan: Nicht Fasching, sondern Kunst! hier S. 103.

Berufstätigkeit. Langjährige künstlerische Berufserfahrungen oder besondere künstlerische Leistungen sind gleichermaßen als Beleg einer vorhandenen Professionalität heranzuziehen.“⁴⁰

Daraus könnte abgeleitet werden, dass offenbar österreichische freie Gruppen oder EinzelkünstlerInnen entweder nicht kontinuierlich für ein junges Publikum produzieren oder die Professionalität in Frage zu stellen ist, also hinsichtlich der Ausbildung und des mehrheitlichen Arbeitseinkommens aus künstlerischer Tätigkeit. Aspekte, die im Jahr 2000, wie in *Kinder- und Jugendtheater in Österreich* nachzulesen ist, genauso wie heute diskutiert werden, wie beispielsweise in *Theater für Junges Publikum*.

Mit dieser Definition der ASSITEJ Deutschland wäre schließlich ein (Ausgrenzungs-) Rahmen gegeben, um das Niveau, also die künstlerische Qualität von aktuellen Theaterproduktionen im freien Theater für junges Publikum, erforschen zu können. Umgesetzt kann dies letztlich in dieser Diplomarbeit nicht werden, weil es eindeutig den Rahmen sprengen würde.

Dennoch soll versucht werden, einen Überblick über die angebotenen Produktionen im freien Kinder- und Jugendtheater zu erhalten: Die nähere Betrachtung des Spielplans April – Juni 2009 des *Dschungel Wien* ermöglicht es aufzuzeigen, welche Art von Produktionen im freien Theater für junges Publikum in Wien eigentlich zu sehen ist und welche allgemeinen aktuellen Themen dadurch herausgefiltert werden können, die schließlich auf das Niveau des freien Kinder- und Jugendtheater schließen lassen.

Da auf den *Dschungel Wien* mit seiner internationalen und nationalen Vernetzung auch seitens der Theaterjury als positiver Faktor für eine verbesserte Situation des freien Kinder- und Jugendtheater hingewiesen wurde⁴¹, obwohl das Haus grundsätzlich als Spielort für alle freien Gruppen konzipiert ist, kann dennoch von einer gewissen künstlerischen Qualität oder entsprechenden Ansätzen ausgegangen werden, die im Sinne des Kuratoriums wie auch der Theaterschaffenden sind.

⁴⁰ www.assitj.de/index.php?id=5; Zugriff: 22. 7. 2010

⁴¹ Gutachten der Wiener Theaterjury 2008 (Konzeptförderungen 2009-2013) vorgelegt im Dezember 2008 <http://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/pdf/konzeptfoerderung09.pdf>; Zugriff: 21. 7. 09. hier S. 7.

Ein Gespräch mit Marianne Artmann⁴², Dramaturgin des *Dschungel Wien*, vervollständigt schließlich die Beschreibung des Spielplans.

Laut Marianne Artmann lässt sich generell feststellen, dass derzeit in den Spielplänen vermehrt Jugendtheaterproduktionen vertreten seien. Gründe dafür könnten die für die KünstlerInnen möglicherweise interessanteren Themen sein, sowie die im Vergleich mit Kindertheaterproduktionen größere mediale Wahrnehmung in Form von Theaterkritiken. Zum Zeitpunkt der Eröffnung des *Dschungel Wien* 2004 hätte es noch keine großen Jugendtheaterprojekte gegeben. Deswegen wurde damals versucht, Impulse in diesem Bereich zu setzen. Für Jugendtheater gab es

„[...] eigentlich keinen Markt, kein Publikum, keine Erfahrungswerte, keine Sensibilisierung, und dennoch hat der Jugendtheaterbereich im *Dschungel* von Anfang an funktioniert“⁴³,

weshalb der Impuls für diesen Bereich wieder zurückgenommen werden konnte.

Das Publikum für Kindertheaterproduktionen, insbesondere für kleinere Kinder, sei dabei eigentlich stärker vorhanden. Beispielsweise sei der Bereich „Theater für die Allerkleinsten“, also Theaterproduktionen für Kinder ab zirka zwei Jahren, derzeit ein regelrechter Trend in Deutschland, der allerdings noch nicht wirklich, seitens der KünstlerInnen, auf Österreich übergeschwappt sei. Das *Toihaus* in Salzburg produziere regelmäßig für Kleinere, und der *Dschungel Wien* versuche in diesem Feld mit Eigenproduktionen einen Impuls zu setzen.⁴⁴

Betrachtet man den Spielplan des *Dschungel Wien* von April bis Juni 2009 hinsichtlich der Altersgruppen, so lässt sich eine deutliche Mehrheit von Produktionen für 4- bis 7-jährige, sowie für Jugendliche ab 14 Jahren erkennen. Jeweils 11 von insgesamt 32 Produktionen, die in diesem Zeitraum zu sehen waren, sind diesen Altersgruppen zuzuweisen. Für die Allerkleinsten (ab zwei Jahren) und für die Altersgruppe der 8- bis 13-Jährigen gab es jeweils nur 5 Produktionen.

⁴² siehe Anhang: A 19 Gesprächsnotiz 16. 6. 09 (Artmann)

⁴³ Ganser, Katharina: Ich versuche Räume aufzustoßen und neue Dinge und Möglichkeiten zu schaffen. 3 Jahre *Dschungel Wien*. In: *gift- Zeitschrift für freies Theater*. Februar/März 08. S. 47.

⁴⁴ Vgl. Anhang: A 19 Gesprächsnotiz 16. 6. 09 (Artmann)

In Bezug auf die unterschiedlichen Genres stellt Marianne Artmann fest, dass es im Bereich Tanz für junges Publikum seit dem ersten *Szene Bunte Wähne*-Tanzfestival 1998 viel mehr Projekte gebe, genauso wie im Bereich Musiktheater regelmäßiger für junges Publikum produziert werde (zum Beispiel von „Taschenoper Wien“ oder „T.T.T.“). Hier könnte „Dschungel Wien Modern“ dazu beigetragen haben: Das Festival, das zeitgenössische Produktionen im Bereich Musiktheater, Performance und theatrale Musik für junges Publikum zeigt, findet im Herbst 2009 bereits zum sechsten Mal statt.

Marianne Artmann beschreibt im Gespräch, dass es derzeit wichtig wäre, auf das Genre des Figurentheaters, eventuell in Form eines Festivals, Aufmerksamkeit zu lenken. Im Dialog „Wohin bewegt sich das Objekt- und Figurentheater in Österreich?“ am 5. Juni 2009 im *Dschungel Wien* stellte sich heraus, dass dieser Bereich oftmals damit zu kämpfen hat, in die „Kasperltheater-Schublade“ gesteckt zu werden.⁴⁵

Zu hinterfragen wäre natürlich, warum dies der Fall ist. Liegt es an einer mangelnden künstlerischen Umsetzung oder Ästhetik? Könnte eine nicht vorhandene Ausbildungsstätte in Österreich dafür der Grund sein? Beantwortet können diese Fragen an dieser Stelle nicht werden, da dies den Rahmen sprengen würde. Jedoch soll auf den Artikel „Spielarten“ von Xenia Knopf in *gift-Zeitschrift für freies Theater* der Ausgabe Juli bis September 2009 verwiesen werden, der ein Porträt der ostösterreichischen Figurentheaterszene bietet.

Im aktuellen Spielplan des *Dschungel Wien* April bis Juni 2009⁴⁶ ist auffallend, dass wenig Schauspiel für Kinder angeboten wurde. Lediglich 4 von 16 Produktionen für die Altersgruppe der 4- bis 13-Jährigen können dem Genre Sprechtheater/Schauspiel zugeordnet werden.

Ein Interesse an der Umsetzung von bereits vorhandenen Stücken scheint ebenso eher gering - die meisten Stücke werden selbst entwickelt. Von April bis Juni 2009 bildeten die Produktionen „Adieu Marie“, „Über Morgen“ und „Clyde und Bonnie“ hier Ausnahmen. Es konnten also lediglich drei Inszenierungen mit bereits vorhandenen Stückvorlagen gesehen werden.

⁴⁵ Vgl. Anhang: A 19 Gesprächsnotiz 16. 6. 09 (Artmann)

⁴⁶ Vgl. Anhang: A 108 Spielplandaten Dschungel Wien (April – Juni 2009)

Die thematische Reichweite der Theaterproduktionen zieht sich von Geheimnissen und Ängsten, Träumen, verschiedenen Lebensgeschichten von Kindern (als Waisenkind, in Afrika, während des Nationalsozialismus, als Kindersoldatin) über Ritter- und Detektivgeschichten bis zur Auseinandersetzung mit Kunst selbst, Sexualität, Tod oder spezifischen Jugend-Problematiken.

Bei Betrachtung der Genres im Spielplan ist zu erkennen, dass Schauspiel/ Sprechtheater mit 10 Produktionen eine Mehrheit bildet. Tanztheater und Bewegungstheater, Tanz und Performance, sowie Figuren- und Objekttheater liegen mit jeweils 6 Produktionen im mittleren Bereich. Die Schlusslichter bilden die Genres Erzähltheater mit 3 Produktionen und Musiktheater mit immerhin einer Produktion.

Interessant ist noch anzumerken, dass von April bis Juni 2009 mehr Produktionen und Ko-Produktionen (jeweils sechs) aus anderen EU-Ländern zu sehen waren, als Produktionen aus anderen österreichischen Bundesländern.

Marianne Artmann merkte an, dass der *Dschungel Wien* derzeit bemüht sei, einen Schwerpunkt für die Altersgruppe der 8- bis 14-Jährigen zu setzen, sowie für den Bereich Schauspiel mit mehreren Leuten auf der Bühne. Meist seien in Theaterstücken für junges Publikum kleine Teams beteiligt. Dies sei bedingt durch die Problematik der Gage, die nur durch den Erlös der Eintritte schwierig zu bezahlen sei. Mit dieser Situation würden eben meist nur Solisten oder Duos umgehen können. Bei Produktionen mit mehreren Leuten und einem gewissen bühnentechnischen Aufwand würde das Einspielen der Gage durch bloße Einnahme aus Eintrittsgeldern letztlich unmöglich.⁴⁷ Dadurch ergäbe sich ebenso der Problempunkt „Tourneen“. Beispielsweise würden beziehungsweise könnten bei Festivaleinladungen oftmals keine Reisekosten übernommen werden.⁴⁸ Je größer das Team, umso höher die Kosten. Die Schwierigkeiten mit Tourneen, sowie die Tatsache von wenigen größeren Ensemblestücken wurden ebenso in „Theater für junges Publikum“ erwähnt, sowie das Manko an AutorInnenarbeit und –stücken.

⁴⁷ Vgl. Ganzer, Katharina: S. 47-51.

⁴⁸ Vgl. Anhang: A 19 Gesprächsnotiz 16. 6. 09 (Artmann)

Feststellen lässt sich also zusammenfassend, dass qualitätsvoll künstlerisch umgesetzte und innovative Theaterproduktionen für junges Publikum in Wien eher die Ausnahme bilden und österreichische Theaterproduktionen selten national und international reüssieren können. Begründet kann dies allerdings nicht einfach durch mangelnde künstlerische Qualität in Theaterproduktionen werden, sondern es liegt auch vor allem an strukturellen Schwierigkeiten. Die Grundschwierigkeit der freien Theaterszene für junges Publikum ist offenbar, dass es viele Produktionen zu geben schien beziehungsweise scheint, denen eigentlich in anderen Ländern kein professioneller Status zugesprochen würde. Generell besticht das freie Kinder- und Jugendtheater in Wien durch seine große Vielfaltigkeit und einige Einzellerscheinungen und –initiativen.

Die Frage stellt sich schließlich, warum die freie Szene für Kinder- und Jugendtheater in Wien einer Stagnation in seinen künstlerischen Entwicklungen ausgesetzt ist.

1.2. Gründe für eine Stagnation in der Szene

Grundsätzlich ließ sich durch Gespräche oder bei verschiedenen Veranstaltungen, wie dem Dialog „25 Jahre Kinder- und Jugendtheater in Wien“⁴⁹, beobachten, dass als Gründe für eine Stagnation seitens des Kuratoriums und der Theater-schaffenden von Mängeln oder einem Fehlen an Ressourcen gesprochen wurde. Hinsichtlich der Begründungen und einer Suche nach Gegenmaßnahmen, gab es jedoch verschiedene Meinungen beziehungsweise Schwerpunkte, die nun näher beleuchtet werden.

Festzustellen war auch, insbesondere bei dem Dialog „25 Jahre Kinder- und Jugendtheater in Wien“, dass offensichtlich in den letzten Jahren kultur- und sozialpolitische Fragen oftmals durcheinander diskutiert und in einen Topf geworfen wurden, und künstlerische Diskurse eher am Rande vorkamen.

Das Interview in *gift-Zeitschrift für freies Theater* mit den neuen KuratorInnen⁵⁰ für die freie Theater- und Tanzszene in Wien, die im Juni 2009 ihre Arbeit aufgenommen haben, wirkt in oben genannten Zusammenhang äußerst zukunftsweisend in Bezug auf die Klarheit, wie Thematiken und Probleme benannt werden. Angela Heide meint zum „Fehlen“ in der freien Szene:

„Ist es nicht ein Unterschied, ob es an Nahrung, Unterkunft oder ja, auch an Fördergeldern fehlt oder an Diskursen, PartnerInnen und Netzwerken? Aber vielleicht ist es auch keiner - bzw. spielt der eine Mangel immer auch wesentlich in den anderen Mangel hinein.“⁵¹

Hierin offenbart sich einerseits die Tatsache, dass stets von Mängel die Rede ist und klar formuliert werden muss, um welchen Mangel es sich konkret handelt und warum dieser besteht, und andererseits, dass diese Mängel oftmals aus verschiedenen Gründen entstehen und gleichzeitig in gewisser Weise auch verwoben sind.

⁴⁹ siehe Anhang: A 73 Mitschrift 23. 3. 09 (Dialog 25 Jahre)

⁵⁰ Seit Juni 2009 arbeiten Andrea Amort, Angela Heide und Jürgen Weishäupl als KuratorInnen der Stadt Wien.

⁵¹ Vikoler, Carolin: Auf in die Zukunft. In: IG Freie Theater (Hrsg.): *gift- Zeitschrift für freies Theater*. Juli – September 09. Wien, 2009. S. 27.

Für die KuratorInnen steht als Grund für eine Stagnation also der Mangel an „künstlerischer Qualität“ im Vordergrund. Es gebe, wie bereits erwähnt, kaum moderne Entwicklungen und wenige innovative Projekte. In vielen Produktionen werde immer wieder zu denselben Mitteln in der künstlerischen Umsetzung gegriffen. Wenn stets altbewährte Methoden verwendet würden, führe dies, ohne qualitative Bewertung, aber alleine durch diese Tatsache, letztendlich zu einer Stagnation.⁵²

Viele Produktionen würden einen extrem pädagogischen Mehrwert aufweisen, der den künstlerischen verschlucke. Diese pädagogischen Inhalte und Thematiken seien für LehrerInnen interessant, weshalb sich die Experimentierfreudigkeit in Grenzen hielte. Beispielsweise stehe in Theaterstücken für Jugendliche oft ein Problem im Vordergrund und nicht eine künstlerische Umsetzung. Seitens der KuratorInnen wurde des Weiteren angemerkt, dass Neugierde und Austausch, sowie das Lernen wollen als Ursprung der KünstlerIn in der freien Szene für junges Publikum nicht funktioniere. Es scheine fehlendes Interesse der Theaterschaffenden zu geben, sich auf Neues einzulassen, neue Strömungen herauszufinden und auch andere Theaterproduktionen anzusehen.⁵³

Durch das rege Interesse im Rahmen des Pilotprojektes ließ sich allerdings durchaus feststellen, dass Interesse an Auseinandersetzung und Neugierde für neue Impulse vorhanden sind. Außerdem fanden im Anschluss an die Tischgespräche oftmals noch Gespräche unter den Theaterschaffenden statt. Dieses Bedürfnis nach Austausch und Diskussion wurde von Petra Fischer bereits nach dem ersten Tischgespräch wahrgenommen. Um diese Situation zu unterstützen, fanden die Tischgespräche, aufgrund der günstigen räumlichen Gegebenheiten, großteils im *WUK* Wien statt.

Fest steht, dass um einer Stagnation entgegenzuwirken, die dafür notwendigen „Ressourcen“ vorhanden sein müssen. Die KuratorInnen versuchen nun mit dem Dramaturgieprojekt Impulse im Bereich der künstlerischen Auseinandersetzung zu setzen. Bezug nehmend auf das Zitat von Angela Heide weiter oben, würde dies schließlich die Kategorie des Mangels an „Diskursen“ betreffen.

⁵² Vgl. Anhang: A 111 Telefonnotiz (Vejtisek) 8. 9. 09

⁵³ Vgl. Anhang: A 20 Gesprächsnotiz 30. 10. 08 (KuratorInnen)

Der zweite wesentliche Faktor, der insbesondere von Theaterschaffenden beziehungsweise der IG Freie Theater vertreten wird oder offensichtlich vertreten werden muss, bezieht sich schließlich auf die Kategorie der „Fördergelder“.

Um diesen Bereich näher zu beleuchten, muss ein kurzer Exkurs zu den Fördermöglichkeiten in Österreich beziehungsweise in Wien angestellt werden: Der Bund (Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur) verteilt Subventionen, wobei 2007 75 Prozent an die Landes- und Stadttheater gingen und lediglich 2 Prozent des Gesamtbudgets an freie Gruppen.⁵⁴ Weiters sind die einzelnen Bundesländer für Förderungen zuständig. In Wien vergibt die MA 7 Subventionen im Bereich des Freien Theaters und Tanz, wobei hier unterschieden wird zwischen Produktionskostenzuschüssen für Einzelprojekte, sowie Ein- bis Zweijahres-Förderungen. Die einzelnen Projekte werden durch die KuratorInnen für Freies Theater und Tanz der Stadt Wien empfohlen. Des Weiteren gibt es Konzeptförderungen für vier Jahre. Die Empfehlungen dafür werden durch die Wiener Theaterjury getroffen. Diese wird alle vier Jahre in neuer Zusammensetzung berufen und ist im Gegensatz zu den KuratorInnen kein kontinuierlich arbeitendes Gremium.

Da Finanzierung immer ein brisantes Thema ist, überrascht es nicht, dass im freien Kinder- und Jugendtheater die Vergabe von Subventionen für Aufruhr sorgt, denn problematisch seien die geringen Fördersummen: „[...] Es ist, als ob man, weil man für halb so kleine Menschen arbeitet, auch nur halb so viel an finanziellen Mitteln bräuchte.“⁵⁵ Diese zitierte Skizzierung der Fördersituation für das freie Theater für junges Publikum trifft auch in gewisser Weise ins Schwarze. Schließlich lässt sich feststellen, „[...] dass professionelle darstellende Kunst für

⁵⁴ Vgl. Kock, Sabine. Prekäre Freiheiten – Arbeiten im freien Theaterbereich in Österreich. IG Freie Theaterarbeit (Hrsg.). Wien: IG Freie Theaterarbeit, 2009. S. 10.

⁵⁵ Stüwe-Eßl, Barbara: Kleine Menschen-Kleine Produktionskosten? Politischer Wert von Kunst für junges Publikum. In: IG Freie Theater (Hrsg.): gift- Zeitschrift für freies Theater. Februar/März 08. S. 36-67, hier S. 37.

junges Publikum in den Förderberichten von Subventionsgebern nur am Rande vorkommt.“⁵⁶

Im Jahr 2006 betrage der Förderungsanteil des Bundes für die Sparte „Darstellende Kunst für Kinder und Jugendliche“ 6,1 Prozent der Gesamtfördersumme.⁵⁷ Bei den Konzeptförderungen der Stadt Wien aus dem Jahr 2006 bilde der Bereich Kinder- und Jugendtheater mit 12,17 Prozent das Schlusslicht in der finanziellen Dotierung. Die Empfehlungen für die Projektförderungen der Stadt Wien in den Jahren 2004 - 2007 bewege sich zwischen 14,6 und 19,1 Prozent.⁵⁸

Verwunderlich ist dies insofern, als das freie Kinder- und Jugendtheater jedoch einen wesentlichen Anteil des Gesamtangebots der Theaterszene in Wien ausmacht, wie bereits beschrieben wurde.

Die geringe finanzielle Unterstützung ist somit, neben den fehlenden Diskursen, eine Erklärung dafür, weshalb das freie Theater für junges Publikum nicht über ein bestimmtes Niveau hinaus kommt. Das bedeutet letztlich, dass die künstlerische Qualität der Produktionen zu wünschen übrig lässt, weil die finanziellen Mittel dafür nicht vorhanden sind. Größere Ensemblebildungen sind kaum möglich, genauso wie aus Kostengründen oftmals das Bühnenbild einfach gehalten wird. Längere Probenphasen, die Raum und Zeit für Experimente geben, haben Seltenheitswert, sowie die Zusammenarbeit mit AutorInnen oder DramaturgInnen. Gleichzeitig werden die Produktionen für Subventionen nicht empfohlen, eben weil die künstlerische Qualität mangelhaft sei. Dadurch ist klar zu erkennen, wie der eine den anderen Mangel beeinflusst und welcher „Teufelskreislauf“ daraus entsteht.

Interessant ist in diesem Zusammenhang das von den KuratorInnen initiierte Symposium, das Anfang April 2009 als Abschlussveranstaltung ihres Arbeitszeitraumes zu der Frage „Wie beeinflusst öffentliche Förderung die Qualität der freien Theater- und Tanzszene?“ stattfand: Denn das

⁵⁶ Stüwe-Eßl, Barbara: Kleine Menschen-Kleine Produktionskosten? S. 36-67, hier S. 37.

⁵⁷ Vgl. Ebd.

⁵⁸ Vgl. Ebd.

„[...] Anliegen der zweitägigen Veranstaltung war es, einen öffentlichen Diskurs zu Kriterien und Modellen für die Förderung der freien darstellenden Kunst zu führen.“⁵⁹

In der Dokumentation für das Symposium ließ sich jedoch nachlesen, dass die eigentliche Frage in den Arbeitsgruppen nicht konkret beantwortet werden konnte, oder andere Schwerpunkte in den Fokus rückten, denn

„[...] Kriterien für die Qualität von Kunst sind eigentlich nicht definierbar, da beispielsweise ein Kurator andere Aspekte von Qualität hat als beispielsweise ein Künstler. So entscheidet ein Kurator wohl tendenziell auf Grund eines Konzeptes und der bereits vorhandenen Kenntnis einer künstlerischen Arbeit.“⁶⁰

Während des Symposiums wird jedoch letztlich von Amelie Deuflhard, künstlerische Leiterin Kampnagel Hamburg, in ihrem Impulsreferat die Frage, ob öffentliche Förderung die Qualität beeinflusse, mit einem klaren „Ja“ beantwortet. Denn Qualität entstehe durch ein komplexes Gebilde von Maßnahmen. Dieses beginne mit der Ausbildung, dem zur Verfügung stellen von Möglichkeiten zum Produzieren und Vernetzen, sowie dem Einladen von Jüngeren zum Monitoring.⁶¹ Das zur Verfügung Stellen von Möglichkeiten zum Produzieren bedeutet schließlich auch ausreichend finanzielle Subvention.

Von Amelie Deuflhard werden hier jedoch auch noch weitere Aspekte angesprochen, die eine Stagnation des Theaters für junges Publikum in Wien begründen können.

Diese Bereiche wurden bereits im Jahre 2000 in dem Sammelband *Kinder- und Jugendtheater in Österreich* von Stephan Rabl benannt:

- „-Es ist nach wie vor finanziell unmöglich Ensembles zu bilden.
- Qualitätsvolle Produktionen auf Tourneen zu schicken, bzw. Wiederaufnahmen zu machen ist auf Grund der katastrophalen Veranstaltersituation in Österreich unmöglich.
- Es gibt nach wie vor keine Weiter- oder Ausbildungsprojekte bzw. -programme. Dies bedeutet ein jämmerliches Bild; im Autorenssektor, und ein nur geringfügig besseres im Bereich Inszenierung und Regie bzw. Dramaturgie
- Leider finden zu wenige Nachwuchsschauspieler in den Kinder- und Jugendtheaterbereich.

⁵⁹ Vgl. Dokumentation des Symposiums „Wie beeinflusst öffentliche Förderung die Qualität der freien Theater- und Tanzszene?“ am 3. und 4. April 2009 in brut; <http://www.kuratoren-theatertanz.at/presse11.html> Zugriff: 12. 6. 09

⁶⁰ Ebd. Absatz IV: Podiumsdiskussion, Berno Odo Polzer zu Qualitätskriterien;

⁶¹ Vgl. Dokumentation des Symposiums „Wie beeinflusst öffentliche Förderung die Qualität der freien Theater- und Tanzszene?“: Absatz III: Impulsreferate, Amelie Deuflhard;

- Es gibt keine erfolgreiche, bzw. zu wenige oder nur projektbezogene Institution im Kulturvermittlungsbereich.
- Der Druck gegenüber dem „kommerziellen Kindertheater“ ist noch stärker geworden.
- Die bestehende Szene hat einen mittlerweile bedenklichen Altersdurchschnitt von ca. 40 Jahren. Es fehlen junge Nachwuchskünstler mit neuen Ansätzen, Ideen, Energien und Risikobereitschaft. Viele der in den 80ern begonnen Theatermacher haben, bzw. überlegen im Kinder- und Jugendtheaterbereich aufzuhören.“⁶²

In Kapitel 2.1 dieser Diplomarbeit sind bereits einige dieser Felder erwähnt worden. Auch 2008 in *Theater für junges Publikum* wird im ersten Kapitel die noch immer vorherrschende Aktualität jener Bereich genannt.

Höhere Subventionen seien notwendig. Dadurch könnten größere Ensemblestücke entstehen, die Zusammenarbeit mit AutorInnen und DramaturgInnen aufgebaut werden, künstlerische Entwicklungen im Bereich Bühnenbild und –technik forciert werden, sowie mit den Produktionen auf Tour gegangen werden. Die VeranstalterInnensituation im Bereich Kinder- und Jugendtheater müsste des Weiteren verbessert werden. Die gesamte Szene müsste besser vernetzt sein, denn wenn es „[...] die drei, vier Festivals nicht [gäbe], bei denen regelmäßig eine Art Leistungsschau stattfindet, dann würde manches gänzlich aus der Wahrnehmung fallen“⁶³.

Die mangelnde Ausbildung von und Weiterbildungsmöglichkeit für Theater-schaffende, sowie das Fehlen des Nachwuchses im Bereich des Kinder- und Jugendtheaters ist definitiv noch immer problematisch und aktueller denn je. Die Notwendigkeit einer Verbesserung des Aus- und Fortbildungssektors für das Theater für junges Publikum ist allerdings eine Problematik, die seit den Anfängen des freien Kinder- und Jugendtheaters offensichtlich ist.

Laut den KuratorInnen würden sich viele TheatermacherInnen der freien Szene für junges Publikum, vor allem aus den Anfängen, die notwendigen Fähigkeiten durch „learning by doing“ aneignen.⁶⁴

Beatrice Rössler schreibt im Jahre 2002 in ihrer Diplomarbeit *Die freie Kinder- und Jugendtheaterszene in Österreich unter besonderer Berücksichtigung Wiens*, dass nur wenige DarstellerInnen der freien Theaterszene eine vollständige Schauspiel-

⁶² Rabl, Stephan: Nicht Fasching, sondern Kunst! hier S. 105.

⁶³ Mennicken, Rainer: Die Jungen sind die Helden. S. 8-15. hier S. 15.

⁶⁴ Vgl. Anhang: A 24 Gesprächsnotiz 30. 10. 08 (KuratorInnen)

ausbildung absolviert hätten. Dies bestätigt schließlich die Beobachtung der KuratorInnen.

Die Theaterschaffenden im freien Kinder- und Jugendtheater würden oftmals ursprünglich aus sozialen Bereichen kommen, arbeiteten beispielsweise als PädagogInnen. Das nötige Wissen über Schauspiel hätten sich schließlich viele freie Theaterschaffende durch Workshops oder Einzelunterricht angeeignet. Rössler schreibt weiter, dass sich jedoch kaum eine TheatermacherIn im freien Kinder- und Jugendtheater von den geringen Ausbildungsmöglichkeiten davon abhalten ließe, den Beruf auszuüben.⁶⁵

Dadurch könnte sich gleichzeitig die oftmalige Infragestellung der Professionalität des freien Kinder- und Jugendtheaters erklären. Fehlende oder mangelnde Ausbildung, sowie Weiterbildungs- oder Austauschmöglichkeit resultieren schließlich unter anderem in qualitativen Einschnitten.

An dieser Stelle soll kurz auf Projekte aufmerksam gemacht werden, die bereits im Theater für junges Publikum initiiert wurden, um junge (Nachwuchs-)KünstlerInnen zu fördern: Der „OFFSPRING.contest“ fand 2009 bereits zum vierten Mal im Rahmen des *Szene Bunte Wähne*-Tanzfestivals statt. Gesucht wird dabei nach spannenden Stückideen junger heimischer Choreografinnen oder TänzerInnen. „Schreibzeit“ richtet sich an (junge) AutorInnen, die für Kinder und Jugendliche schreiben, sowohl im Prosabereich als auch für das Kinder- und Jugendtheater, und im Rahmen dieses Projektes gecoacht werden. 2007 gab es den Nachwuchswettbewerb „Jungwild 07“, der 2010 erneut stattfindet. Ziel war es, junge Theaterschaffende und Ensembles auf dem Gebiet der darstellenden Kunst für junges Publikum zu fördern. Auch im Rahmen des Pilotprojektes „Dramaturgie im freien Kinder- und Jugendtheater in Wien 2008/2009“ ist die Aus- und Weiterbildung von StudentInnen und Theaterschaffenden schließlich ein wesentlicher Bereich und wird im Kapitel 3 detailliert beschrieben.

⁶⁵ Vgl. Rössler, Beatrice: Die freie Kinder- und Jugendtheaterszene in Österreich unter besonderer Berücksichtigung Wiens. Diplomarbeit der Universität Wien. Fakultät für Human- und Sozialwissenschaften. November 2002. S. 39 ff.

Als Gründe für eine Stagnation können also fehlende Ressourcen genannt werden. Diese beziehen sich im Fall des freien Kinder- und Jugendtheaters hauptsächlich auf die oftmals mangelnde künstlerische Qualität in Theaterproduktionen und die geringen Subventionen beziehungsweise schlechten Strukturen, wodurch ein Kreislauf entsteht, der zusätzlich oben genannte Problematiken mit sich zieht. So wundert es eigentlich nicht, warum viele der „jahrelangen guten Ansätze“, wie die KuratorInnen es beschreiben, keiner Stagnation nachhaltig entgegenwirken konnten.

1.3. Zusammenfassende Überlegungen

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass das freie Kinder- und Jugendtheater in Wien einen Großteil der Theaterszene ausmacht. Das konkrete „Niveau“ dieser Szene zu beschreiben, unabhängig von vorgefertigten Meinungen, würde im Prinzip einer eigenen Untersuchung bedürfen.

Alleine aber durch die Betrachtung des Spielplans des *Dschungel Wien* lässt sich bestätigen, dass das freie Kinder- und Jugendtheater eine große Vielfalt an unterschiedlichen Genres bietet. Dabei gibt es jedoch keine bestimmte, markante Ästhetik, die als typisch „österreichisch“ gelten könnte.

Die wohl größte Problematik des freien Kinder- und Jugendtheaters in Wien ist einerseits, dass in den letzten Jahren die „Szene“ offenbar schlummerte, also einer Stagnation ausgesetzt war. Generell ist zu beobachten, dass es seit den 90er Jahren anscheinend keine „Szene“ im Sinne einer Gemeinschaftlichkeit gab, wodurch sich der minimale Diskurs erklärt beziehungsweise die nicht nachhaltige Entwicklung trotz verschiedener Impuls gebender Ansätze.

Fest steht, dass es viele Produktionen zu geben scheint, jedoch zu wenig Austausch untereinander, viele Einzelercheinungen und -initiativen, jedoch kaum dabei an einem Strang gezogen wurde beziehungsweise wird.

Positiv ist, dass derzeit jedoch in gewisser Weise eine Umbruchstimmung zu herrschen scheint, und dass wieder eine Annäherung unter den Theater-schaffenden stattfindet, wie auch im Pilotjahr des Dramaturgieprojekts zu beobachten war.

Als Grund für eine Stagnation und warum Produktionen beziehungsweise Konzepte qualitativen und ästhetischen Ansprüchen nicht entsprechen, kann grob der Mangel der diversen Ressourcen genannt werden.

Das wohl vehementeste Problem für das freie Theater für junges Publikum ist, dass es noch immer mit der Frage der Professionalität zu kämpfen hat.

Gerade viele der Theaterschaffenden aus den Anfängen haben sich ihre Fähigkeiten durch „Learning by doing“ angeeignet, sowie scheinbar viele PädagogInnen als zweites Standbein eine Karriere im freien Kinder- und Jugendtheater einschlugen. Ein weiterer Faktor ist, dass oftmals Jugendliche

selbst auf der Bühne stehen, also Laien in einem professionellen Team arbeiten. Dadurch verwischen die Grenzen von Professionalität. Vieles, das unter dem Titel „Kinder- und Jugendtheater“ verkauft wird, scheint diese Bezeichnung eigentlich nicht zu verdienen.

Fest steht, dass eine gewisse Ausbildung, ein gewisses Handwerk, sowie Weiterbildung und Diskurse für qualitativ zeitgenössische Kunst notwendig sind. Dabei stellt sich natürlich die Frage, warum in Österreich diese Auseinandersetzungen und der Diskurs als derart vernachlässigt beschrieben werden. Offensichtlich gab beziehungsweise gibt es immer wieder Einzelinitiativen und Impuls gebende Menschen in der Szene, die versuchen, das Kinder- und Jugendtheater qualitativ voranzutreiben, wie eben das Dramaturgie-Pilotprojekt.

Doch wer kann nun tatsächlich für dieses zur Verfügung stellen der Ressource „Aus-, Fort-, und Weiterbildung“ verantwortlich sein? Die Theaterschaffenden selbst, die ASSITEJ als Interessensvertretung oder die Kulturpolitik?

Eigentlich müssten Impulse und Forderungen von den KünstlerInnen selbst kommen, jedoch die Umsetzung insbesondere von der ASSITEJ in Kooperation mit der Kulturpolitik. Die ASSITEJ ist schließlich als Schnittstelle definiert und als „[...] Impulsgeberin zur Verbesserung der Situation und der Qualität im professionellen Theater für Kinder und Jugendliche in ganz Österreich.“⁶⁶

Serviceleistungen dieses Vereins seien fachspezifischer Austausch, Vernetzung, Organisation von Veranstaltungen und Initiativen, um „[...] der Förderung einer gesamtösterreichischen Theaterlandschaft für junges Publikum [zu] dienen.“⁶⁷

Das Dramaturgieprojekt kann nun als eine solche Kooperation gesehen werden, mit eben jenen Zielsetzungen.

Generell war im Zeitrahmen dieser Diplomarbeit, also zwischen 2008 und 2010, definitiv zu beobachten, dass mehrere Kinder- und Jugendtheater-Symposien und Veranstaltungen zu spezifischen Thematiken und zum Austausch und gemeinsamen Diskurs stattgefunden haben. Dies deutet in gewisser Weise darauf hin, dass sich auch in Österreich wieder etwas zu bewegen beginnt.

⁶⁶ <http://www.assitej.at/portrait>; Zugriff: 28. 7. 09

⁶⁷ <http://www.assitej.at/portrait>; Zugriff: 28. 7. 09

Problematisch ist jedoch die offensichtlich nicht funktionierende Kommunikation mit der Kulturabteilung in Wien, denn ebenso Subventionen beziehungsweise das Schaffen von Strukturen, die es ermöglichen, mit geringen Subventionen produzieren zu können, sind notwendig um qualitativ Theater zu schaffen. Denn durch die geringen Fördergelder scheint es, dass oftmals viele Produktionen sehr kommerziell ausgerichtet sind beziehungsweise sein müssen. Somit sind auch beispielsweise längere Probenphase, in denen Zeit für Experimente und intensive Auseinandersetzungen sein könnte, eher die Ausnahme.

Wenn nun wieder eine Annäherung unter den Theaterschaffenden der freien Szene stattfindet, besteht auch die Chance das schlummernde Potenzial auszuschöpfen und eine gemeinsame Kommunikation mit der Kulturpolitik zu suchen.

2. Das Dramaturgieprojekt: Eine kulturpolitische Initiative zur Förderung der künstlerischen Qualität in Kinder- und Jugendtheaterproduktionen in Wien

Den Startpunkt für das Dramaturgie-Pilotprojekt bildete die Projektvorstellung am 7. 9. 2008 im *Dschungel Wien*. Marianne Vejtisek als Vertreterin der KuratorInnen der Stadt Wien und Michael Krbcek von ASSITEJ präsentierten Ziele und Bereiche des Projektes.

Für die Spielzeit 2008/2009 konnte Petra Fischer für die Leitung und Begleitung der unterschiedlichen Felder des Dramaturgieprojektes gewonnen werden. Petra Fischer ist renommierte Dramaturgin für Kinder- und Jugendtheater und Dozentin am Department „Darstellende Künste und Film“ an der Zürcher Hochschule der Künste. Ihre umfassenden Erfahrungen, sowohl an großen Kinder- und Jugendtheatern, als auch mit freien Projekten und die Vertiefungsleitung Dramaturgie an der Hochschule, ermöglichten es, das Projekt auf den unterschiedlichen Ebenen zu vermitteln.

Für das Pilotjahr war eine prozessorientierte Durchführung geplant, weshalb zum Startpunkt noch nicht alle Themen und Inhalte fixiert wurden. Den teilnehmenden Theaterschaffenden sollte dadurch die Möglichkeit einer aktiven Mitgestaltung geboten werden. Wichtig war den InitiatorInnen im Rahmen des Dramaturgieprojektes keine Rezepte für Dramaturgie zu verteilen, sondern handwerkliche Eckpunkte und einen bewussten Umgang mit Fragestellungen zu vermitteln.

Die für das Dramaturgie-Pilotprojekt definierten Ziele waren die Förderung der Zusammenarbeit mit DramaturgInnen, sowie Aus- beziehungsweise Weiterbildung: Gruppen, RegisseurInnen oder Choreografinnen könnten bereits im Vorfeld einer Produktion und während der Proben vom Know-how international erfahrener DramaturgInnen profitieren. Weiters würden Theaterschaffenden aus dem Bereich Kinder- und Jugendtheater durch Workshops und Diskussionsangebote neue Perspektiven eröffnet werden. Durch ein im Rahmen der

Dschungelakademie⁶⁸ stattfindendes Seminar sollte letztlich auch die spezielle Ausbildung von Studierenden im Bereich Kinder- und Jugendtheater-Dramaturgie gefördert werden.⁶⁹

Umgesetzt wurden die genannten Ziele einerseits durch Maßnahmen zur theoretischen und praxisnahen Vertiefung von Dramaturgie, sowie durch projektbezogene Maßnahmen zur Förderung der Auseinandersetzung mit dramaturgischen Fragestellungen in Theaterproduktionen.

Erstere werden in Kapitel 3 der Diplomarbeit beschrieben und verfolgen den „Ansatz zur Förderung des Nachwuchses im Bereich Dramaturgie“, „Ansatz zur Vermittlung von und Auseinandersetzung mit dramaturgisch handwerklichen Eckpunkten“, sowie den „Ansatz zur Förderung einer tiefer greifenden Auseinandersetzung mit dramaturgischen Fragestellungen“.

Der „Ansatz zur Förderung des Nachwuchses im Bereich Dramaturgie“ wurde durch Ausbildungsangebote für StudentInnen umgesetzt: Ein *Vortrag* und das *Seminar* „Praktische Dramaturgie“ im Rahmen der Dschungelakademie ermöglichten dabei einen ersten Einblick in das Feld der Dramaturgie (im Theater für junges Publikum). Grundsätzlich wurden dabei die vielseitigen Aufgabenfelder von DramaturgInnen herausgearbeitet, sowie dramaturgische Arbeitsphasen im Probenprozess besprochen. Mit diesem Bereich sollte das Interesse von StudentInnen an Dramaturgie im Kinder- und Jugendtheater geweckt beziehungsweise die spezifische Aus- und Weiterbildung gefördert werden.

Der „Ansatz zur Vermittlung von und Auseinandersetzung mit dramaturgisch handwerklichen Eckpunkten“ war für Theaterschaffende konzipiert: Zwei *Dramaturgie-Workshops* zum Thema „Dramaturgie im Produktionsprozess: Beschreiben, Analysieren und Varianten entwickeln von ausgewählten Stücken und Inszenierungen“ boten die Gelegenheit zur theoretischen Vertiefung von Kenntnissen, des inhaltlichen Austausches und der praxisnahen Anwendung.

⁶⁸ Die Dschungelakademie ist ein Projekt des „Dschungel Wien - Theaterhaus für junges Publikum“ gemeinsam mit dem Institut für Theater- Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien, um Akzente für Studierende im Bereich Theater für Kinder- und Jugendliche zu setzen. Angeboten werden Vorstellungsbesuche, Stückbegleitungen und Vorträge.

⁶⁹ Vgl. Anhang: A 107 Beschreibung für die Diplomarbeit

Dadurch konnten neue Perspektiven für die künstlerische Arbeit gewonnen werden.

Der „Ansatz zur Förderung einer tiefer greifenden Auseinandersetzung mit dramaturgischen Fragestellungen“ bot ebenfalls neue Perspektiven: Monatlich stattfindende *Offene themenbezogene dramaturgische Tischgespräche* sollten eine theoretische Auseinandersetzung mit für das Kinder- und Jugendtheater relevanten Themen, Fragestellungen und Problematiken, sowie den Austausch unter den KünstlerInnen fördern. Gerade Auseinandersetzung und Konfrontation mit anderen Produktionen, Genres, Arbeitsweisen, sowie Diskussion und Diskurs mit anderen Theaterschaffenden birgt Reflexion und neue Ansätze für die eigene künstlerische Praxis.

Die „Projektbezogenen Maßnahmen zur Förderung der Auseinandersetzung mit dramaturgischen Fragestellungen in Theaterproduktionen“ waren *Dramaturgische Beratungen* und *Produktionsbegleitungen* und werden in Kapitel 4 der Diplomarbeit präsentiert. Die *Dramaturgischen Beratungen* konnten von KünstlerInnen in der Konzeptphase für ein geplantes Projekt genutzt werden. Im Laufe des Projektes ergab sich durch die Anfrage zweier Regisseurinnen ebenso die *Dramaturgische Beratung als Blick von außen in Proben einer laufenden Produktion*. Im Rahmen der *Produktionsbegleitungen* wurden vier Theaterproduktionen, deren Premieren 2008/2009 geplant waren und aus zeitlichen Gründen bereits vor Beginn des Projektes festgelegt wurden, von Petra Fischer betreut. Für die *Produktionsbegleitungen* wurden die Regisseurinnen Claudia Bühlmann und Veronika Sommeregger von der Kuratorin Marianne Vejtisek im Vorfeld angefragt.

Im Laufe des Pilotjahres lässt sich die Entwicklung eines thematischen Schwerpunktes feststellen: Petra Fischer stieß immer wieder auf irritierende Aussagen hinsichtlich der Aufgaben von DramaturgInnen. Befürchtungen, dass eine Dramaturgin zu stark in die Inszenierung eingreife, spiegeln für Petra Fischer ein falsches Bild dramaturgischer Arbeit. Genauso die überraschte Reaktion von RegisseurInnen über die Form der Rückmeldung, die keine Bewertung des Arbeitsstandes ist, sondern ein Analysieren von Gesehenem und Fragen stellen zu offenen Feldern, machten für Petra Fischer die Notwendigkeit einer

Aufklärungsarbeit in Sachen dramaturgischer Aufgaben deutlich. Die grundlegende Auseinandersetzung mit dem Berufsfeld der Dramaturgin und damit verbundenen Aufgabenbereichen wurde somit immer wieder in allen Feldern des Pilotprojektes forciert.

Grundsätzlich ließ sich beobachten, dass alle Angebote von den KünstlerInnen gut angenommen wurden. Bedenkt man die geäußerte Skepsis der KuratorInnen hinsichtlich der Bereitschaft von Theaterschaffenden aus dem Bereich Kinder- und Jugendtheater, sich weiterzubilden und auszutauschen, zeigte sich im Projekt definitiv der Wunsch nach und das Bemühen um Auseinandersetzung und Fortbildung. In gewisser Weise bildete sich, insbesondere im Rahmen der themenbezogenen dramaturgischen Tischgespräche, ein gewisser „TeilnehmerInnenstamm“ heraus, der dies unterstreicht. Verdeutlicht werden dadurch ebenso die Qualität des Projektes hinsichtlich inhaltlicher Themen und deren Relevanz für die Praxis.

Im Gespräch mit dem Kuratorium ließ sich feststellen, dass die Erwartung und der Wunsch an die Theaterschaffenden und gleichzeitig somit an das Dramaturgieprojekt wären, dass es eine Präzision in der künstlerischen Arbeit hinsichtlich der Frage „Warum passiert was wie?“ geben würde. Das Kinder- und Jugendtheater sollte mit offenen Augen und Ohren neu betrachtet werden, der künstlerische Aspekt in den Vordergrund gestellt und Projekte als künstlerische Entfaltung gesehen werden.⁷⁰

Als Projektende für die erste Spielzeit kann das 9. *Offene themenbezogene dramaturgische Tischgespräch* am 23. 6. 09 genannt werden. Einerseits wurden hier die Erfahrungen des Projektes zusammengetragen und andererseits ein erster Ausblick gegeben, sowie Vorschläge für die Weiterführung des Projektes gesammelt. Die Fortführung des Dramaturgieprojektes wurde somit bestätigt und die für die Spielzeit 2009/10 verantwortliche Dramaturgin Odette Bereska vorgestellt.

⁷⁰ Vgl. Anhang: A 33 Gesprächsnotiz 30. 10. 08 (KuratorInnen)

2.1. Aktuelle Problemfelder im Bereich der Dramaturgie

Im Folgenden werden aktuelle dramaturgische Problemfelder des freien Kinder- und Jugendtheaters erörtert. Einerseits sollen dadurch die Hintergründe für die im Projekt gesetzten Maßnahmen untersucht werden. Außerdem ermöglicht dies in weiterer Folge am Ende der Diplomarbeit die Umsetzung der einzelnen Projekt-Angebote problembewusst zu reflektieren.

Hierzu werden einerseits Beobachtungen im Rahmen des Pilotjahres, sowie Gespräche mit den KuratorInnen und aktuelle Literatur zum Thema eingebunden.

Das wohl bezeichnendste Problem im Bereich der Kinder- und Jugendtheater-Dramaturgie ist, dass es wenig bis keine Mitarbeit von DramaturgInnen im freien Theater für junges Publikum in Wien gibt. Eine nähere Betrachtung der Spielpläne hinsichtlich der Produktionsteams bestätigt dies. Eine Begründung dafür findet sich in zweierlei Tatsachen: Einerseits ist Dramaturgie derjenige Bereich auf den oftmals aus finanziellen Nöten verzichtet wird - ein einfaches Bühnenbild beispielsweise oder kleine Ensembles wären an dieser Stelle ebenso zu nennen - andererseits gibt es sozusagen generell einen Mangel an Kinder- und Jugendtheater-DramaturgInnen.

In weiterer Folge betrifft das schließlich auch den Nachwuchs. Insbesondere im Bereich der Kinder- und Jugendtheater gibt es in Wien aufgrund des Mangels an Dramaturgiestellen auch einen Mangel an Möglichkeit zur praxisorientierten Ausbildung und daher an Dramaturgie-Nachwuchs.

Im Rahmen von Theaterproduktionen müssen somit RegisseurInnen oder andere aus dem Team dramaturgische Aufgaben übernehmen. Theaterschaffende sollten grundsätzlich natürlich gewisses grund-dramaturgisches Wissen und Fähigkeiten mitbringen, um ein Theaterstück zu produzieren. Offensichtlich liegt aber genau hier die Problematik.

Gerade im Bereich der Dramaturgie seien in den letzten Jahren in Produktionen wiederkehrend Mängel aufgetaucht. Zentraler Problempunkt sei dabei der Umgang mit Recherche und Fragestellungen. Dies sei auch in Ansuchen für

Subventionen festzustellen, wie die KuratorInnen der freien Tanz- und Theaterszene der Stadt Wien erwähnen.⁷¹

Bestätigt wird dies ebenso durch die Theaterjury⁷² der Stadt Wien in ihrem Gutachten 2004: Nur wenige Konzepte freier Gruppen, die für ein junges Publikum produzieren, hätten unter den zahlreichen Einreichungen den qualitativen und ästhetischen Ansprüchen einer Vierjahresförderung entsprochen.⁷³ Auch im Gutachten 2008 gab es hier keine veränderte Bewertung.⁷⁴

Dramaturgische Mängel seien laut KuratorInnen insbesondere in eigenen Stückentwicklungen festzustellen.⁷⁵ Dabei sind diese gleichzeitig die gängige Arbeitsweise in freien Theaterproduktionen für junges Publikum in Wien.

So schreibt Marianne Vejtisek in ihrem Beitrag „Auf einem guten Weg“ in *Theater für junges Publikum*, dass aus unterschiedlichen Gründen die gängige Produktionsweise sei, Stücke in Ensembles zu entwickeln oder Kinderbücher zu bearbeiten.

Begründet könnte dies einerseits dadurch werden, dass „[...] AutorInnen und Autoren im österreichischen Kinder- und Jugendtheater [...], gemessen an der Anzahl von Theatern, Gruppen und Einzelperformern, eine rare Spezies“⁷⁶ sind.

Außerdem sei es für kleine Gruppen aufgrund der zu entrichtenden Tantiemen oftmals nicht finanzierbar, vorhandene Stücke zu verwenden. Andererseits schreibt Vejtisek weiter, dass viele Kinder- und Jugendtheatermacher/-innen der Meinung seien

„[...] ‘alles selbst zu können’. Das macht in Gruppen mit sehr speziellen Produktionsweisen auch Sinn. Meist ist das Resultat allerdings von Defiziten

⁷¹ Vgl. Anhang: A 35 Gesprächsnotiz 30. 10. 08 (KuratorInnen)

⁷² Die Mitglieder der Theaterjury für das Gutachten 2004 waren Andrea Amort, Karin Cerny, Wolfgang Greisenegger, Karin Kathrein, Veronica Kaup-Hasler, Christian Meyer, Dietmar N. Schmidt.

⁷³ Gutachten zur Wiener Theaterreform (Konzeptförderung) 2004 vorgelegt durch die Wiener Theaterjury im November 2004 <http://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/pdf/konzeptfoerderung.pdf> Zugriff: 21. 7. 09. S. 21 - 22.

⁷⁴ Gutachten der Wiener Theaterjury 2008 (Konzeptförderungen 2009-2013) vorgelegt im Dezember 2008 <http://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/pdf/konzeptfoerderung09.pdf>; Zugriff: 21. 7. 09.

⁷⁵ Vgl. Anhang: A 35 Gesprächsnotiz 30. 10. 08 (KuratorInnen)

⁷⁶ Vejtisek, Marianne: Auf einem guten Weg. In: Mennicken, Rainer; Rabl, Stephan (Hrsg.): Theater für junges Publikum. Theater der Zeit: Berlin, 2008. S. 64-72; hier S. 64.

gezeichnet – in der Komplexität der Figuren, in der Sprache in den Dialogen, in der Dramaturgie.“⁷⁷

Auch Manfred Jahnke schreibt in seinem Beitrag „Das realistische Trotzdem“, dass sich in Stückentwicklungen dramaturgische Probleme allzu oft aus dem Mangel des ersten „[...] Reflexionsprozeß [ergeben], wie er aus der Reibung zwischen „Stück“ und seiner szenatorischen Realisierung entstehen muss (kann?)“⁷⁸

Der Probenprozess würde mit der Stückentwicklungsphase zusammenfallen, „[...] weil die arbeitsteilige Struktur, Autor, Regisseur, Schauspieler aufgehoben ist.“⁷⁹ Für Jahnke würden sich grundsätzlich dramaturgische Mängel in der Improvisationspraxis von Projekten auftun, „[...] die unter Zeitdruck einfach schnell etwas auf die Beine stellen wollen“⁸⁰.

Jahnke erklärt, dass es in Schweden oder auch anderen westeuropäischen Ländern beispielsweise eine Probenzeit von drei bis sechs Monaten gäbe, nicht nur sechs bis acht Wochen wie üblich. Dabei wäre dieser Probenprozess in zwei Phasen gegliedert:

In der ersten, der Selbstfindungsphase entwickeln Regisseure, Autoren und Schauspieler gemeinsam in Improvisationen Spielvorlagen, es wird dabei in der künstlerischen Umsetzung immer neu experimentiert. In der zweiten Phase werden Kinder zu den Proben eingeladen und überprüft, inwieweit die inzwischen gefundenen Lösungen auch vor den Kindern funktionieren“⁸¹

Dabei werde geprüft, [...] inwieweit das emotionale Material angenommen werden kann.“⁸²

In dieser zeitlichen Dimension liegt natürlich ein enormes Potenzial, qualitativ und experimentell arbeiten zu können, sie ist aber schließlich auch eine Frage der finanziellen Möglichkeiten. Gerade Stückentwicklungen bedürfen also einer besonders reflektierten Herangehensweise, wenn sie in der Gruppe durch Improvisationen entstehen. Offenbar liegt hier jedoch, neben dem Umgang mit

⁷⁷ Vejtisek, Marianne: Auf einem guten Weg. S. 64-72; hier S. 64.

⁷⁸ Jahnke, Manfred: Kinder- und Jugendtheater in der Kritik: Gesammelte Rezensionen, Porträts und Essays. Jahnke, Manfred (Hrsg.). *Band 10: Kinder, Schul- und Jugendtheater*. Peter Lang: Frankfurt, 2001. hier S. 148.

⁷⁹ Ebd.

⁸⁰ Ebd. hier S. 153.

⁸¹ Ebd. hier S. 137-138.

⁸² Ebd. hier S. 138.

Fragestellungen und Recherche, ein weiterer Knackpunkt: Denn laut KuratorInnen werde in vielen Theaterproduktionen häufig von eigenen Weltbildern ausgegangen.⁸³ Gerald Bauer, Chefdramaturg des Theater der Jugend schreibt in *Theater für junges Publikum* dazu:

„[...] Der Rekurs auf die eigene Kindheit ist wohl eine schwache Hilfe für die Theaterschaffenden, und so mancher, der aus dem Gedächtnis inszeniert oder gespielt hat, erlitt Schiffbruch bei seinem Publikum, das sich – ohne vielleicht noch den Begriff zu kennen- lautstark gegen diese, seine Pathologisierung wehrte.“⁸⁴

Daraus lässt sich ableiten, wie auch die KuratorInnen erwähnen, dass eine theoretische Auseinandersetzung und der Aspekt der Abstraktion obligatorisch sind.⁸⁵

In der Problematik der „eigenen Weltbilder“ und dem „Rekurs auf die eigenen Kindheit“ offenbart sich nun auch ein ganz wesentlicher Aspekt des Kinder- und Jugendtheaters: Erwachsene spielen für Kinder oder Jugendliche. Dies bedeutet und bestätigt somit die Notwendigkeit der Abstraktion, der Auseinandersetzung mit der spezifischen Zielgruppe, den Bedürfnissen und letztlich auch ihrer Entwicklung. So schreibt auch Ullmann-Bautz Dagmar in ihrem Beitrag „Theater muss wie Feuer sein“: Das Theater

„[...] muss genau wissen, an wen es sich richtet, nimmt Partei für Kinder und macht Angebote zum imaginären Mitspielen. Die Dialogfähigkeit mit seinem Publikum ist gutem Kindertheater immanent. Herauszufinden, ab wann Kinder bestimmte dramaturgische Strukturen verstehen, welche Erzählweisen greifen, ist eine der grundlegenden Herausforderungen.“⁸⁶

Wichtig dabei ist jedoch zu bedenken, dass sich dieses Verständnis und das Interesse immer wieder verändern können, so wie eben Kindheit zu verschiedenen Zeitpunkten unterschiedlich erlebt wird.

⁸³ Vgl. Anhang: A 37 Gesprächsnotiz 30. 10. 08 (KuratorInnen)

⁸⁴ Bauer, Gerald M.: Die Begegnung mit der eigenen Wirklichkeit. In: Mennicken, Rainer; Rabl, Stephan (Hrsg.): *Theater für junges Publikum*. Theater der Zeit: Berlin, 2008. S. 10-113; hier S. 108.

⁸⁵ Vgl. Anhang: A 37 Gesprächsnotiz 30. 10. 08 (KuratorInnen)

⁸⁶ Ullmann-Bautz, Dagmar: Theater muss wie Feuer sein. In: Mennicken, Rainer, Rabl, Stephan (Hrsg.): *Theater für junges Publikum*. Theater der Zeit: Berlin, 2008. S. 20-24; hier S. 20.

Eigentlich würde genau hierin auch das Potenzial des Kinder- und Jugendtheaters liegen, das aus sich heraus durch die gesellschaftliche Veränderung von „Kindheit“ stetig „Innovation“⁸⁷ in der Definition von Gerd Taube verlangt.

Auf der anderen Seite könnte der Begriff „Kindheit“ jedoch ebenso mit dem Wort „Menschheit“ ersetzt werden. Denn, wie Martin Vogg in Frage stellt: „Müssen sich Theatermacher nicht mit jedem Besucher ähnlich intensiver Form auseinandersetzen, um ihn wirklich erreichen zu können?“⁸⁸ Schließlich wäre, wie Vogg weiter schreibt, Qualität am Theater nur möglich,

[...] wenn das Publikum zum Partner wird, weil dann kein Falsch zwischen Theater und Publikum liegt. [...] Wer das Publikum belehren will, der hat es nicht zum Partner, der hat es bestenfalls zum Schüler. Wer es gewinnen will, der hat es zum Käufer. Wer es aber berühren will, und wer bereit dazu ist, selbst berührt zu werden durch die Reaktionen des Publikums, der bietet ein Theater, das in Harmonie zwischen Akteuren und Betrachtern für beide Seiten eine Bereicherung darstellt.⁸⁹

Gerade die angesprochenen Themen im Bereich der Dramaturgie machen erneut deutlich, wie die künstlerische Umsetzung auch von kulturpolitischer Unterstützung abhängig ist, wenn Theaterschaffende tatsächlich von ihrer künstlerischen Arbeit (über-)leben wollen.

Im Dramaturgieprojekt wurden die beschriebenen Themen schließlich insbesondere im Rahmen der *Offenen dramaturgischen Tischgespräche* diskutiert. Diese werden in der Diplomarbeit im Kapitel 3.3 näher beschrieben.

⁸⁷ Taube, Gerd: „Qualität, Kritik und Innovation; hier S. 4.

⁸⁸ Vogg Martin: Die Kunst des Kindertheaters- Analyse des künstlerischen Potenzials einer dramatischen Gattung. Band 9: *Kinder-, Schul- und Jugendtheater – Beiträge zu Theorie und Praxis* (Hrsg. Schneider, Wolfgang). Peter Lang: Frankfurt am Main, 2000. hier S. 11.

⁸⁹ Ebd. hier S. 146.

3. Maßnahmen zur theoretischen und praxisnahen Vertiefung von Dramaturgie im Rahmen des Pilotprojektes

Die Maßnahmen zur theoretischen und praxisnahen Vertiefung von Dramaturgie im Rahmen des Dramaturgie-Pilotprojektes waren, wie bereits erwähnt, für die Zielgruppen „Studierende“ und „Theaterschaffende“ konzipiert. Im folgenden Kapitel werden die gesetzten Angebote vorgestellt: Das Kapitel 3.1 dokumentiert den *Vortrag* und das *Seminar im Rahmen der Dschungelakademie*. Die Inhalte der *Dramaturgie-Workshops* für KünstlerInnen werden in Kapitel 3.2 vorgestellt, die *Offenen themenbezogenen dramaturgischen Tischgespräche* unter 3.3.

Dabei werden zuerst Daten und Fakten der jeweiligen Angebote dargelegt, sowie die methodische Umsetzung der Dokumentation. Die Inhalte werden präsentiert und abschließend werden eigene Beobachtungen und Rückmeldungen der TeilnehmerInnen, sowie der Dramaturgin in Form von weiterführenden Überlegungen zu den einzelnen Angeboten reflektiert und diskutiert.

3.1. Ansatz zur Förderung des Nachwuchses im Bereich Dramaturgie: „Angebote für StudentInnen im Rahmen der Dschungelakademie“

Im Rahmen der Dschungelakademie konnten StudentInnen in der Spielzeit 2008/2009 Angebote des Dramaturgie-Pilotprojektes nutzen. Einerseits wurde Petra Fischer eingeladen, am 24. 10. 08, also im Wintersemester 2008/2009, vor 28 StudentInnen im *Dschungel Wien* einen Vortrag zum Thema „Dramaturgie“ zu halten. Das Seminar „Praktische Dramaturgie“ wäre ursprünglich ebenfalls für das Wintersemester am 15./16. 1. 09 geplant gewesen, musste jedoch aus Krankheitsgründen von Petra Fischer in das Sommersemester auf den 29./30. 4. 09 verschoben werden. Der TeilnehmerInnenkreis von 25 Personen setzte sich hauptsächlich aus StudentInnen der Theaterwissenschaft zusammen, die die Dschungelakademie im Sommersemester absolvierten und daher nicht die Kenntnisse aus dem Vortrag des Wintersemesters 2008/2009 mitbrachten. Das Seminar fand im *Dschungel Wien* statt.

Der Vortrag wurde durch eigene Mitschrift⁹⁰ dokumentiert. Das Seminar konnte aufgrund der Terminverschiebung nicht persönlich besucht werden, weshalb die Notizen und Mitschriften von Petra Fischer⁹¹ als Quellen herangezogen wurden. Um Rückmeldungen seitens der TeilnehmerInnen zu erhalten, wurden im Anschluss an das Seminar Fragebögen⁹² verteilt. Dadurch konnten besondere Interessen und Bedürfnisse der StudentInnen für zukünftige Seminare festgestellt werden. 13 der 25 Bögen ergingen schließlich beantwortet zurück. Die detaillierte Auswertung⁹³ ist im Anhang nachzulesen.

Der Vortrag „Dramaturgie“⁹⁴ bot einen ersten Einblick in die mannigfaltigen Arbeitsbereiche von Dramaturgie. Anhand einer fiktiven, jedoch realitätsnahen Agenda-Übersicht, die auf Seite 46 abgebildet ist, wurden die unterschiedlichen Aufgabengebiete einer Dramaturgin von Petra Fischer beispielhaft vorgestellt.⁹⁵

⁹⁰ siehe Anhang: A 22 Mitschrift 24. 10. 08 (Vortrag Dschungelakademie)

⁹¹ siehe Anhang: A 65 Mitschriften und Notizen 24. 6. 09 (Fischer)

⁹² siehe Anhang: A 81 Fragebogen StudentInnen-Seminar (Dschungelakademie)

⁹³ siehe Anhang: A 82 Antworten Fragebogen StudentInnen-Seminar (Dschungelakademie)

⁹⁴ Vgl. Anhang: A 22 Mitschrift 24. 10. 08 (Vortrag Dschungelakademie)

⁹⁵ Die Aufgaben beziehen sich größtenteils auf die Arbeit einer Dramaturgin an einem Theaterhaus.

Diese Aufgaben ziehen sich von der Gestaltung des Spielplans über Produktionsdramaturgie bis hin zum Kontakt mit Schulen und Verlagen.

Die Gestaltung und Entwicklung des Spielplans im Theater sei ein wichtiger Verantwortungsbereich der DramaturgIn an einem Theaterhaus. Dabei werde ein Konzept überlegt, welche Produktionen gezeigt werden sollen, welche möglichen Rahmenbedingungen es für den Spielplan gibt, ob eine GastregisseurIn eingeladen werden soll oder wie die Besetzung für die jeweiligen Produktionen aussehen könnte.

Im Bereich der Produktionsdramaturgie fielen für DramaturgInnen in den jeweils verschiedenen Phasen der Produktionen dementsprechend unterschiedliche Aufgaben an.

Beginnend mit der Konzeptphase gebe es in Kooperation von DramaturgIn und RegisseurIn eine Konzeptbesprechung. Für die Umsetzungspläne würden zu einem späteren Zeitpunkt noch BühnenbildnerInnen, TechnikerInnen und andere an der Produktion beteiligte KünstlerInnen hinzugezogen. Stehe das Konzept, beginne für die DramaturgIn die Recherchephase. Das Recherchematerial werde schließlich in der Konzeptionsprobe den SchauspielerInnen und der RegisseurIn präsentiert.

Wichtig sei die Ein- und Anbindung der DramaturgIn an die Produktion von Beginn an, sowie der Kontakt und Austausch mit den SchauspielerInnen. Dadurch werde ein Gefühl der Kooperation auch innerhalb der Probenphase ermöglicht, selbst wenn die DramaturgIn nicht bei jeder Probe anwesend sei. Die Probenbesuche der DramaturgIn⁹⁶ ergäben den konsequenten weiteren Aufgabenbereich innerhalb einer Produktionsdramaturgie, in dem sie beschreibe, was sie sieht, also analysiere und hinterfrage. Den Abschluss einer Produktion bilde die Nachbesprechung nach der Premiere.

Innerhalb einer Produktionsdramaturgie könnten Aufgaben hinzukommen, die bereits lange vor der Probenphase erledigt werden müssen, wie zum Beispiel Werbekonzeption. Das Klären von rechtlichen Fragen mit Verlagen sowie das Nachfragen für neue Stücke zählen ebenso zu ihrem Verantwortungsgebiet.

⁹⁶ siehe auch S. 65 (6. Tischgespräch: Dramaturgie im Probenprozess)

Die DramaturgIn fungiere oftmals als Bindeglied. So obliege ihr nicht nur der Kontakt mit Verlagen, sondern auch der Austausch mit KollegInnen innerhalb des Theaterhauses oder anderer Theaterhäuser, sowie mit AutorInnen.

Spezifische Aufgabe der DramaturgIn im Bereich Kinder- und Jugendtheater sei der Kontakt mit Schulen wie zum Beispiel Einladungen zu Try-outs⁹⁷ oder Theater im Klassenzimmer. Das Ergänzen, Überprüfen und Mitgestalten des theaterpädagogischen Materials sei ebenso Teil des dramaturgischen Aufgabengebiets.

Ein weiterer, wichtiger und spannender Arbeitsaspekt sei die ständige Suche nach Neuem, also das „Ausstrecken der Fühler“ nach möglichen neuen Projekten. Dabei ziehe sich dieses Feld vom Lesen von Kinder- und Jugendtheaterstücken, dem Besuch von Vorstellungen möglicher GastregisseurInnen, dem Beobachten bei Workshops, Veranstaltungen und Vorstellungen bis hin zur Teilnahme oder Workshopleitung bei Schreibwerkstätten oder AutorInnentagen.

Durch den Vortrag ließ sich feststellen, dass die wohl wichtigste Eigenschaft und gleichzeitig die Besonderheit des Berufsfeldes das ständige Wechseln sowie das Umschalten (müssen) innerhalb des vielfältigen Aufgabengebietes ist.

Im Seminar „Praktische Dramaturgie“⁹⁸ wurde eine aktive Auseinandersetzung für StudentInnen ermöglicht. Ziele des Seminars waren das Vorstellen von AutorInnen und Repertoirestücken, sowie das Kennen lernen von dramaturgischen Grundtätigkeiten wie dem Vermitteln nach innen und außen, Analysieren, Beschreiben und Beobachten. Außerdem sollten Überlegungen zu Spielplänen vermittelt werden.

Das Seminar startete mit einer Vorstellungsrunde in Kopplung mit Antworten auf: „Welche Frage an die praktische Dramaturgie im Kinder- und Jugendtheater beschäftigt dich?“ Dadurch ergab sich die Thematisierung folgender Punkte: Woher kommen Stücke? Welche Arten von Texten finden auf der Bühne Verwendung? Nach welchen Kategorien ordnen sich Stücke?

Erste praktische Aufgabe für die StudentInnen war ein Literaturstudium in Gruppen der Texte „Das realistische Trotzdem“ von Manfred Jahnke, „Das

⁹⁷ Ein „Try out“ ist eine erste Präsentation vor einem ausgewählten Publikum, um mögliche Reaktionen oder Nicht-Reaktionen der ZuseherInnen zu überprüfen

⁹⁸ Vgl. Anhang: A 65 Mitschriften und Notizen 24. 6. 09 (Fischer)

Staunen, die Zeit und der Körper“ von Marco Baliani, sowie „Darstellendes Spiel mit Kindern“ von Christel Hoffmann. Anschließend sollten diese in ihren Grundaussagen vorgestellt werden.

Weiters stellte Petra Fischer Festivals und Fördermöglichkeiten für AutorInnen im Bereich Kinder- und Jugendtheater vor, wie das Frankfurter Autorenforum, Boxenstopp, sowie Förderprogramme für DramatikerInnen vom Kinder- und Jugendtheaterzentrum in der Bundesrepublik Deutschland. Dies bot gleichzeitig einen Einblick in aktuelle Theaterstücke für junges Publikum.

Neben dem Diskussionspunkt, welche Sorten von Stücken es gibt, wurden, wie bereits oben erwähnt, auch dramaturgische Arbeitsphasen im Probenprozess besprochen, wie etwa Beobachten, Begleiten, Füttern, Beschreiben, Kontinuität gewährleisten, Neugier auf das Neue wahren.

Die Rückmeldungen der StudentInnen⁹⁹ hinsichtlich der inhaltlichen und organisatorischen Umsetzung des Seminars waren großteils sehr zufriedenstellend. Im Großen und Ganzen haben sich die Erwartungen erfüllt und der eigene Blickwinkel wäre erweitert worden.

Motivation für die Teilnahme am Seminar war einen Einblick in die Dramaturgie und deren Grundlagen zu erhalten, sowie die damit verbundenen Fragestellungen kennen zu lernen. Außerdem interessierten die Aufgaben- und Tätigkeitsbereiche des Berufsfeldes, auch insbesondere in Bezug auf spezifische Fragestellungen im Kinder- und Jugendtheater. Ebenfalls beabsichtigt war, neue Ansätze und Impulse zu erhalten, sowie ein Erfahrungsaustausch.

Die Vielfältigkeit des Berufes faszinierte schließlich besonders, sowie die Zusammenarbeit von Dramaturgie mit Regie beziehungsweise dem gesamten Produktionsteam. Und schließlich die spezifischen Arbeitsabläufe (Recherche, Stückauswahl, spezieller Umgang im Kinder- und Jugendtheater, sowie die Verbindung von Text und deren Umsetzung). Für die StudentInnen traten durch das Seminar produktionspezifische Fragestellungen in den Mittelpunkt: Was macht ein Stück interessant? Was kann/soll Theater ausmachen? Ebenso waren Überlegungen anregend, die sich insbesondere aus der Arbeit im Theater für

⁹⁹ Vgl. Anhang: A 82 Antworten Fragebogen StudentInnen-Seminar (Dschungelakademie)

junges Publikum ergeben, wie zum Beispiel: Was darf man Kindern zeigen und was nicht? Die Verbindung der Arbeitsfelder Dramaturgie und Theaterpädagogik rückten ebenfalls ins Zentrum, sowie die Frage nach Praxismöglichkeiten und Informationen darüber.

Für ein zukünftiges Seminar wurde vorgeschlagen, ein mehrtägiges Angebot anzudenken. Interessieren würde auch eine Seminar-Reihe, die eine intensive Auseinandersetzung mit Dramaturgie ermöglicht und eventuell einen Einstieg in dieses Arbeitsfeld erleichtert beziehungsweise öffnet. Gleichzeitig wurde der Wunsch nach einem Einblick in die Praxis erwähnt. Als Vorschläge hierfür wurden unter anderem Probenbesuche, Gespräche mit TheatermacherInnen und die Arbeit an konkreten Beispielen angesprochen.

3.1.1. Weiterführende Überlegungen und Reflexion

Der Vortrag und das Seminar ermöglichten für StudentInnen ohne Vorerfahrung in diesem Bereich eine erste Auseinandersetzung mit Dramaturgie und dem Theater für Kinder und Jugendliche. Grundsätzlich war es durchaus sinnvoll im Vortrag von Punkt Null aus die unterschiedlichen Aufgabenfelder von DramaturgInnen im Kinder- und Jugendtheater zu klären und dramaturgische Grundtätigkeiten zu erfahren. Dadurch hatten auch StudentInnen ohne Vorerfahrung die Möglichkeit teilzunehmen. Das Seminar startete mit der Einstiegsfrage, was an dem Gebiet der praktischen Dramaturgie im Kinder- und Jugendtheater interessiere. Dadurch wurden die StudentInnen einerseits bei ihrem Wissensstand abgeholt und andererseits wurde dadurch an ihre spezifische Fragestellung angeknüpft. Dieses erste Kennen lernen von Dramaturgie und Kinder- und Jugendtheater trägt dazu bei das Interesse der StudentInnen für diese beiden Bereiche zu wecken.

Derzeit ist der TeilnehmerInnenkreis auf StudentInnen der Dschungelakademie eingegrenzt, die allerdings ohnehin bereits ein Interesse für Kinder- und Jugendtheater zeigen. Wenn tatsächlich die Ausbildung im Bereich Kinder- und Jugendtheater-Dramaturgie gefördert werden soll, ist zu überlegen das Seminar auch für andere StudentInnen zu öffnen.

In Zukunft wäre es wichtig Angebote zu setzen, die eine fortführende Auseinandersetzung in Theorie und Praxis ermöglichen, um nicht nur impulsartig

das Interesse zu wecken ohne weitere Aus- oder Fortbildungsmöglichkeiten zu schaffen. Im Rahmen des Pilotjahres kann somit noch nicht, wie in den Zielen für das Projekt¹⁰⁰ definiert, die Förderung der Ausbildung von Studierenden im Bereich Kinder- und Jugendtheater-Dramaturgie als gänzlich umgesetzt anerkannt werden. Vielmehr wurde die Möglichkeit geboten, einen ersten Einblick in den Bereich der Dramaturgie und das Berufsfeld zu bekommen. Das Interesse an einer intensiveren Auseinandersetzung war in jedem Fall aus den Antworten der Fragebögen für StudentInnen¹⁰¹ ersichtlich.

Eine Ausweitung dieses Bereiches bei Weiterführung des Projektes ist daher als sinnvoll zu erachten. Demnach liegt es an den ProjektleiterInnen hier nachhaltige Angebote zu setzen, welche dies ermöglichen. Dramaturgie-Hospitanzen, Probenbesuche und dramaturgische Gespräche nach Vorstellungsbesuchen und eigene erste praktische Aufgaben können einen Einblick in die Praxis bieten. Jedoch sollten nicht die Vorschläge der Dschungelakademie-TeilnehmerInnen¹⁰² der vergangenen Semester für eine theoretische Vertiefung außer Acht gelassen werden: Eine intensivere Beschäftigung beispielsweise in Form einer Seminar-Reihe wurde hier angemerkt.

Gerade Ausbildung und Nachwuchs zu fördern, bildet Grundsteine für positive und innovative Entwicklungen, die letztlich das langfristige Anliegen für dieses Projekt darstellen.

¹⁰⁰ Vgl. Anhang: A 107 Beschreibung für die Diplomarbeit

¹⁰¹ siehe Anhang: A 82 Antworten Fragebogen StudentInnen-Seminar (Dschungelakademie)

¹⁰² Vgl. Anhang: A 82 Antworten Fragebogen StudentInnen-Seminar (Dschungelakademie)

3.2. Ansatz zur Vermittlung von und Auseinandersetzung mit dramaturgisch handwerklichen Eckpunkten: „Workshops für Theaterschaffende“

Für Theaterschaffende bot sich die Möglichkeit der Teilnahme an *Dramaturgie-Workshops* zum Thema „Dramaturgie im Produktionsprozess: Beschreiben, Analysieren und Varianten entwickeln von ausgewählten Stücken und Inszenierungen“. Der erste zweitägige Dramaturgie-Workshop für ASSITEJ-Mitglieder fand am 28. 2. 09 und 1. 3. 09 in der Alten Schmiede mit 20 TeilnehmerInnen statt. Aufgrund der hohen Nachfrage wurde ein weiterer eintägiger Dramaturgie-Workshop am 5. 6. 09 in der Galerie Johann Strauß Gasse im vierten Bezirk in Wien angeboten. Die 21 TeilnehmerInnen setzten sich aus Theaterschaffenden und StudentInnen des Lehrgangs für Schauspiel- und Theaterpädagogik zusammen.

Die Workshop-TeilnehmerInnen des ersten Dramaturgie-Workshops kamen aus künstlerisch unterschiedlichen Bereichen mit unterschiedlichen Erfahrungen. Dadurch ergab sich eine gute Atmosphäre, die eine interessante Grundlage für die Zusammenarbeit bildete. Die Chance, alle unterschiedlichen Erfahrungen für die anderen TeilnehmerInnen nutzbar zu machen, konnte insbesondere aufgrund der guten Atmosphäre, die sich durch eine besondere Offenheit auszeichnete, realisiert werden. Für Petra Fischer war das Bedürfnis für einen derartigen Workshop klar erkennbar, wobei jedoch keine Rezept-Vermittlung erwartet wurde, sondern eine tatsächliche Auseinandersetzung.¹⁰³ Dies lässt sich ebenso für den zweiten Workshoptermin feststellen.

Aufgrund von Erkrankung wurden als Quellen für die Dokumentation des ersten Dramaturgie-Workshops ein Gespräch mit Claudia Mayer¹⁰⁴ und Petra Fischer¹⁰⁵, Mitschriften von Marianne Artmann¹⁰⁶ und die Notizen und Mitschriften von Petra Fischer¹⁰⁷ herangezogen. Der zweite Workshop wurde durch eigene Mitschrift¹⁰⁸ festgehalten.

¹⁰³ Vgl. Anhang: A 12 Gesprächsnotiz 27. 3. 09 (Fischer)

¹⁰⁴ siehe Anhang: A 11 Gesprächsnotiz 23. 3. 09 (Mayer)

¹⁰⁵ siehe Anhang: A 12 Gesprächsnotiz 27. 3. 09 (Fischer)

¹⁰⁶ siehe Anhang: A 47 Mitschrift 28. 2. 09/ 1. 3. 09 (Dramaturgieworkshop 1 Artmann)

Das Thema beider Workshops war „Dramaturgie im Produktionsprozess: Beschreiben, Analysieren und Varianten entwickeln von ausgewählten Stücken und Inszenierungen“. Die Auseinandersetzung mit folgenden Fragestellungen wurde forciert: Welche dramaturgischen Begriffe eignen sich für die Probenarbeit? Wie kann ein Anfang gesetzt werden? Wie geht es weiter? Wie kommt man zum richtigen Schluss? Wie können dramaturgische Fragestellungen an die DarstellerInnen vermittelt werden?

Die Inhalte der Workshops waren somit dramaturgische Begrifflichkeiten zu klären, Aufgabenfelder von DramaturgInnen herauszuarbeiten, sowie die Auseinandersetzung mit den dramaturgischen Tätigkeiten des Beschreibens und Analysierens.

Der erste Dramaturgie-Workshop startete mit der Erkundung unterschiedlicher Definitionen von Dramaturgie. An die Vorstellungsrunde wurde der Zusatz „Dramaturgie ist für mich...“ gekoppelt, wodurch unterschiedliche Sichtweisen und Erfahrungen aufgezeigt wurden. Dies ermöglichte gleichzeitig ebenso die Klärung von dramaturgischen Begrifflichkeiten, denn die gesammelten Worte sollten von den TeilnehmerInnen in Begriffs-Bereiche sortiert werden. Jede zu bildende Gruppe erhielt anschließend drei dieser Begriffe, die definiert und unter folgenden Aspekten diskutiert werden sollten: Was ist mit den jeweiligen Begriffen verbunden? Was erscheint wichtig? Welche neuen Fragen und Assoziationen ergeben sich dadurch?

Die Ergebnisse wurden nach der Gruppenarbeit den anderen TeilnehmerInnen vorgestellt und im Plenum diskutiert. Als zu nennende Begriffe lassen sich unter anderen anführen: Struktur des Textes, Gestus, Figur/Rolle/Charakter, W-Fragen, Situation.

Mit der „Struktur eines Textes“ wurden weiters das Gerüst und Handlungsbögen (große Handlungs- und Spannungsbögen, sowie kleine Szenenbögen) assoziiert. Angemerkt wurde auch, dass es bei Stückentwicklungen ebenso um eine formale, nicht nur inhaltliche Ebenen gehe. „Gestus“ impliziere die Charakterisierung der Figuren, ihre Herkunft sowie Status und Erscheinungsbild.

¹⁰⁷ siehe Anhang: A 65 Mitschriften und Notizen 24. 6. 09 (Fischer)

¹⁰⁸ siehe Anhang: A 58 Mitschrift 5. 6. 09 (Dramaturgieworkshop 2)

Die Unterscheidung der Begriffe „Figur/Rolle/Charakter“ diskutierte eine andere Gruppe. Dabei wurde der Charakter einer Rolle als im Text vorgeschrieben definiert, also aus der Vorlage heraus zu analysieren. Die Rolle sei das zu Gestaltende und die Figur entstehe dadurch, wie die SchauspielerIn die Rolle gestalte. Der Charakter der Figur würde sich in den Proben entwickeln.

Die „W-Fragen“ (Wer, Wann, Was, Warum, Wie) wurden thematisiert, sowie der Begriff „Situation“. Zweiter wurde als zeitlich und räumlich begrenzter Zustand beschrieben, der sich jederzeit verändern könne. Situationen könnten parallel oder aufeinander folgend sein. Zu unterscheiden sei eine inhaltliche oder bühnentechnische Situation. Die Frage, ob etwas geplant oder ungeplant beziehungsweise inszeniert sei oder eine Panne, wurde in diesen Zusammenhang gebracht.

Als letztes Beispiel sollte noch die „Rolle der DramaturgIn“ erwähnt werden. Sie sei für die Lesart des Stückes verantwortlich und entscheide mit der RegisseurIn darüber. Wichtig für die DramaturgIn sei, zu Beginn einer Produktion vermehrt dabei zu sein. Aufgaben wären dabei, immer wieder die W-Fragen zu den Figuren und der Handlung zu stellen, sowie zu überlegen und festzuhalten, welcher Strang beziehungsweise welche Stränge weiterverfolgt werden könnten oder sollten. Die DramaturgIn sollte nicht nur zu Proben kommen, wenn es etwas zu zeigen gibt, sondern auch zwischendurch, um am gemeinsamen Prozess beteiligt zu sein, gleichzeitig aber nicht permanent an den Proben teilnehmen, um die notwendige Distanz zu bewahren.¹⁰⁹

Aufgrund der unterschiedlichen Arbeitspositionen der TeilnehmerInnen ergaben sich durchaus auch Schwierigkeiten hinsichtlich der Grenzen dramaturgischer Begrifflichkeiten.

In einem weiteren Teil des Workshops rückten schließlich wesentliche Aufgaben von Dramaturgie ins Zentrum: das Beschreiben von Stücken, Analysieren, Nach- und Hinterfragen.

Anfangsszenen beziehungsweise Epiloge der Theaterstücke „Schwestern“ von Theo Franz und „Blutrote Schuhe“ von Charles Way wurden per Video

¹⁰⁹ Vgl. Anhang: A 47 Mitschrift 28. 2. 09 / 1. 3. 09 (Dramaturgieworkshop 1 Artmann)

angesehen, um diese anschließend in Kleingruppen zu besprechen, zu diskutieren, zu analysieren und weiterzudenken. Neben dem Gesamtkonzept der Inszenierung wurden Beschreibungen zusammengetragen, die die Einzigartigkeit und die Betroffenheit in der Aufführung ausmachten. Zudem gab es eine Reflexion der Arbeitsweisen.¹¹⁰

Als weitere praktische Auseinandersetzung sollten die Theaterstücke „Die wilden Schwäne“ von Thomas Brasch und „Der zerbrochene Schlüssel“ von Bente Jonker gelesen werden, um anschließend den anderen TeilnehmerInnen den jeweiligen Inhalt zu beschreiben.¹¹¹

Der gemeinsame Vorstellungsbesuch am ersten Workshoptag von „Versailles! Versailles!“ der belgischen Gruppe *Kopergietery* mit anschließendem KünstlerInnengespräch rundete den Workshop ab und bot gleichzeitig auch eine gemeinsame Basis für die Zusammenarbeit. Neben dem Gesamtkonzept der Inszenierung wurden Beschreibungen zusammengetragen, die die Einzigartigkeit und die Betroffenheit in der Aufführung ausmachten. Zudem gab es eine Reflexion der Arbeitsweise.

Die Vorstellrunde des zweiten Dramaturgie-Workshops¹¹² stand ebenfalls in Kopplung mit der Frage nach dramaturgischen Begrifflichkeiten.

Dadurch wurden in weiterer Folge Tätigkeiten und Aufgabenfelder von DramaturgInnen zusammengetragen: Wahrnehmen; Beobachten; Initiieren; Recherchieren; Sortieren; Spielfassung; Vermitteln; Zusammenarbeit mit Regie; Lesen (kommt im Alltag oftmals zu kurz) von Umfeldmaterial, Texten, Fassungen, wissenschaftlichen Schriften (andere Stücke ansehen, auch Filme); Schreiben (Programmheft, nach Konzeptionsgesprächen); Dramatisieren; Vergleichen von Texten, Herangehensweisen, Inszenierungen; Urheber/Aufführungsrecht; Beobachten und Beschreiben; Spiegeln; Analysieren; Sammeln von Material und Ideen, die in der Startphase einer Produktion vorhanden sind (auch schriftlich) und insbesondere bei Stückentwicklung (DramaturgIn als Gedächtnis der Produktion).

¹¹⁰ Vgl. Anhang: A 65 Mitschriften und Notizen 24. 6. 09 (Fischer)

¹¹¹ Vgl. Anhang: A 11 Gesprächsnotiz 23. 3. 09 (Mayer)

¹¹² Vgl. Anhang: A 58 Mitschrift 5. 6. 09 (Dramaturgieworkshop 2)

In einem weiteren Teil des Workshops wurde an die neu gebildeten Kleingruppen die Aufgabe gestellt, einen Stückentwurf für eine Produktion zu erfinden. In der letzten Spielzeit wurde ein Theaterstück mit jugendlichen DarstellerInnen in Zürich unter bestimmten Rahmenbedingungen umgesetzt, die nun ebenso den Ausgangspunkt für die WorkshopteilnehmerInnen bilden sollten.

Vorgegeben waren das Thema „Sexuelle Identität“ sowie das Zielpublikum der 13- bis 15-Jährigen und eine SpielerInnenanzahl von 17 Personen, die alle 15 Jahre alt sein und dieselbe Schule in einer Großstadt besuchen sollten. Dabei würden jeweils 2 DarstellerInnen der 7 Männer und 10 Frauen einen größeren Rahmen im Stück einnehmen und die anderen SpielerInnen auch als Chor eingesetzt werden. Die Aufgabe für die WorkshopteilnehmerInnen bestand nun darin, einen dramaturgischen Bogen und einen Stückentwurf zu konstruieren. Dabei sollte überlegt werden, welche Geschichte erzählt werden soll und wie diese in Szenen aussehen könnte. Figuren sollten mit festgelegten Konstellationen entwickelt werden. Situationen sollten mit und zwischen den Figuren erfunden und ein Konflikt beziehungsweise Widerspruch überlegt werden. Als Ausgangsbasis für den Entwurf konnten eine Gesamtgeschichte, Figuren, Gegenstände, ein Ort, ein bestimmter Zeitpunkt oder eine einzelne Szene fungieren.

Eines, der von den TeilnehmerInnen präsentierten Ergebnisse, war „Die Neue“. Als die vier ProtagonistInnen wurden Andrea/s, Beni, Yasmina und Lukas-Gregor erfunden. Andrea/s ist ein transsexueller Junge, der im Stück Andrea wird. Das Publikum sollte dies zu Beginn noch nicht wissen. Er war immer der Leadertyp in der Klasse, auch Klassensprecher. Nach den Weihnachtsferien kommt er/sie als Andrea und setzt sich selbstbewusst auf seinen/ihren Platz. Beni ist der beste Freund von Andrea/s, der sich nun darüber ärgert, nichts von der ganzen Sache gewusst zu haben. Yasmina reagiert vorerst schockiert, da sie mit Andrea/s geknutscht hat. Lukas-Gregor ist der Antagonist. Er will gerne der Leader sein und nützt die Situation aus. Er fordert eine neue Klassensprecherwahl. Die restlichen MitschülerInnen treten als Chor auf und fragen, ob der Mensch oder das Geschlecht zählt. Auch Yasmina fragt, warum es überhaupt Neuwahlen geben soll, denn der Mensch ist doch derselbe. Wichtig war den ErfinderInnen, kein

Opfer zu zeigen. Nicht die Figur, die im Zentrum steht, hat ein Problem, sondern die anderen haben ein Problem mit der Figur.

Fragen und Schwierigkeiten, die sich für die Gruppen bei der Abwicklung der Aufgabe stellten, waren die Handlung festzulegen, einen Anfangspunkt zu finden, den Spannungsbogen zu entwickeln und die Überlegung: Worauf soll/will das Stück hinaus? Von Petra Fischer wurde angemerkt, dass für eine tatsächliche praktische Umsetzung alle Möglichkeiten und Ideen durchprobiert werden könnten. Alle Handlungen und Themen durchzudenken, unterstütze dabei, unterschiedliche Blickwinkel zu bekommen.

Durch die unterschiedlichen ausgearbeiteten Versionen ergaben sich anschließend folgende praxisrelevante Überlegungen und Fragestellungen: Was wollen wir das Publikum sehen lassen? Was soll die ZuseherIn erleben? Wo entstehen Konflikte? Wo entsteht die Notwendigkeit, in der Handlung weiter zu gehen? Wo setzt man an Handlung an?

Abschließend wurde den TeilnehmerInnen des Workshops die Szenenabfolge der, unter den oben genannten Rahmenbedingungen, tatsächlich umgesetzten Bühnenversion „Unentschieden“ übergeben. Diese ist auf Seite 40 abgebildet.

In zwei Gruppen sollte nun herausgearbeitet werden, was aus dem Inhalt und der Form des Stückes durch diese Abfolge abzulesen ist, was verwunderlich daran wirkt, inwieweit dazu Assoziationen zum Inhalt und Ideen zur Ästhetik entstehen.

Die TeilnehmerInnen stellten schließlich fest, dass manche Szenen ganz konkret wirkten, andere wiederum abstrakt. Die Geschichte könnte auf einem Pausenhof oder Sportplatz spielen. Klar abzulesen wären die beiden Ebenen Wettkampf und Traum/Sehnsucht, sowie Geschlechterkampf als (ein) Thema. Das Zusammenspiel von Einzel- und Gruppenszenen konnte aus der Szenefolge gut abgeleitet werden. Interessant wurde die Tatsache empfunden, dass der Inhalt der Szenen nicht beschrieben wurde, sondern der Vorgang beziehungsweise die Funktion der Szene.

Szenenabfolge Unentschide

UNENTSCHEDE

Fee sucht Kontakt

Wer hat Angst vor'm schwarzen Mann?-Spiel

Jungen und Mädchen verwandeln sich in erwartete Bilder

Choreografie – Mädchen erobern den Platz

Zoran weist Juri in die Schranken.

Daniel gibt den Mannschaftskapitän.

Zoran holt sich seinen Platz als Mannschaftskapitän zurück

Pia und Zoran gehen sich nicht mehr aus dem Weg
(Taschenrechner)

Fee wünscht sich...

Fee schwärmt von Pia

Alle feiern Pia.

Die Dunkelheit der Party eröffnet neue Möglichkeiten.

Juri outet sich.

Abbildung 2

Die Mädchen klagen an (Wochenend).

Fee fragt nach.

Montagsmorgenstimmung auf dem Pausenplatz

Pia träumt vom „ersten Mal“.

Zoran ahnt das „erste Mal“.

Hast Du einen Vorschlag? - Diskursfenster

Aufklärung unter Brüdern (Zoran und Juri)

Die Jungs schliessen Juri aus der Mannschaft aus.

Juri wird gezeichnet.

Juri kämpft um Alex.

Mädchenschwarm Juri - Die Mädchen besetzen Juri.

Pia stellt Zoran zur Rede.

Zoran flüchtet sich in Ausreden.

Pia gibt Zoran den Laufpass.

Abbildung 3

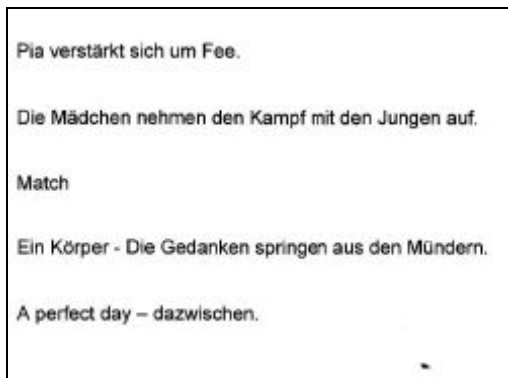


Abbildung 4

Abschließend beschrieb Petra Fischer, dass die Dramaturgie des Textes in einer Raumdramaturgie ebenfalls Berücksichtigung fand. So wurden alle realen Ebenen am Boden gespielt und alle Traumebenen in und auf Spinden, die in einer großen Halle aufgestellt waren. Durch das Verschieben der Spinde während der Aufführung wurde der Fokus der ZuseherInnen gelenkt und es ergab sich somit auch eine ZuseherInnendramaturgie. Das Publikum hatte keine fixen Plätze, sondern konnte sich frei bewegen, daher waren dramaturgische Überlegungen und Entscheidungen notwendig, wer wann was sehen und mitbekommen sollte beziehungsweise müsste und mit welchen Mitteln der Fokus des Publikums gelenkt werden könnte (Schauspielaktionen, Geräusche, Lichtwechsel, Verschieben der Spinde für neue Räume).

3.2.1. Weiterführende Überlegungen und Reflexion

Gerade durch die Tatsache, dass einerseits die Mitarbeit von DramaturgInnen in freien Theaterproduktionen eher die Ausnahme bildet und andererseits Stücke meist selbst entwickelt werden, ist die Auseinandersetzung mit dramaturgischen Aufgaben wie Analysieren, Beschreiben und Varianten entwickeln für freie Theaterschaffende spannend und hinsichtlich der Kritik an dramaturgischen Mängel und wenig innovativen Theaterprojekten notwendig.

KünstlerInnen aus unterschiedlichen Bereichen konnten sich in den Workshops mit dramaturgischen Aufgaben durch praktische Beispiele auseinandersetzen. Diese Möglichkeit ist durchaus gerade für Theaterschaffende der freien Szene eine Bereicherung und gleichzeitig Reflexion für die eigene künstlerische Arbeit.

Durch die Auseinandersetzung und die Diskussion entstehen neue Perspektiven, die eine qualitative Weiterentwicklung von Theaterproduktionen fördern.

Die Reflexion über die unterschiedlichen Definitionen und Grundbegriffe von Dramaturgie boten, die von Petra Fischer benannte, notwendige Aufklärungsarbeit hinsichtlich des Arbeitsfeldes und dramaturgischer Begrifflichkeiten.

Gerade das (Weiter-)Entwickeln unterschiedlicher Varianten von Anfangsszenen oder, wie im zweiten Workshop ausgehend von einer gemeinsamen Grundstruktur, offenbarte die Vielfältigkeit an Möglichkeiten, die einer einzelnen Ausgangsbasis innewohnen. Dadurch wurde das Bewusstsein darauf gelenkt, dass in einer praktischen Umsetzung alle Möglichkeiten und Ideen, sowie Handlungen und Themen durchgedacht und probiert werden sollten, um dadurch die interessanteste Lösung für eine Bühnenumsetzung zu finden.

Für einen zukünftigen Workshop stellt Petra Fischer fest, dass ein gemeinsamer Vorstellungsbereich einen wesentlichen Bestandteil bilden und im Programm fixiert sein sollte. Denn dadurch ergebe sich ein gemeinsamer, in einem neutralen und konkreten Rahmen vorgegebener Bezugspunkt für einen anschließenden Austausch. Außerdem unterstütze ein gemeinsames (Theater-)Erlebnis auch gruppenspezifische Prozesse. Für einen Vorstellungsbereich wäre es interessant eine Produktion auszuwählen, die nur unter bestimmten Umständen angesehen würde, wodurch gleichzeitig auch eine Erweiterung des eigenen Horizontes stattfinden könnte. Ein KünstlerInnengespräch im Anschluss an die Vorstellung biete sich ebenfalls gut zur Auseinandersetzung an.¹¹³

¹¹³ Vgl. Anhang: A 12 Gesprächsnotiz 27. 3. 09 (Fischer)

3.3. Ansatz zur Förderung einer tiefer greifenden Auseinandersetzung mit dramaturgischen Fragestellungen: „Offene themenbezogene dramaturgische Tischgespräche“

Die *Offenen themenbezogenen dramaturgischen Tischgespräche* bildeten den kontinuierlichen Bestandteil des Pilotprojektes und konnten als Plattform für Erfahrungsaustausch betrachtet werden. Monatlich bot sich die Möglichkeit der theoretischen Auseinandersetzung und Diskussion verschiedener Themen in Bezug auf „Dramaturgie“.

Bei Offenen Tischgesprächen handelt es sich um eine Diskussionsform, innerhalb derer die DiskussionleiterIn gleichzeitig ImpulsreferentIn ist. Der Dialog findet an einem Tisch mit bis zu maximal zwanzig Personen statt. Sinn ist, eine barrierefreie, lockere Gesprächssituation zu schaffen, die alle Diskussions TeilnehmerInnen von Beginn an einbindet.

Im Rahmen des Dramaturgie-Pilotprojektes wurden insgesamt neun Tischgespräche zu folgenden Themen angeboten: Wie tauchen Realität und Wirklichkeitsbezug von jungen Menschen in Themen, Stücken und Stoffen auf?¹¹⁴, Von der Recherche/Improvisation im Team zur Spielfassung¹¹⁵, Stückentwicklung in Kooperation mit einem/einer Autorin¹¹⁶, Dramatisierung von Stoffen aus anderen literarischen Genres¹¹⁷, Dramaturgie im Tanz¹¹⁸, Dramaturgie im Probenprozess¹¹⁹, Recherche¹²⁰, Möglichkeiten und Notwendigkeit bei der Bestimmung der Altersgruppen¹²¹, Rückblick und Einblick in das nächste Jahr¹²².

Die Inhalte der Offenen themenbezogenen dramaturgischen Tischgespräche werden im Folgenden unter drei Aspekten vorgestellt:

¹¹⁴ siehe Anhang: A 26 Mitschrift 30. 10. 08 (1. Tischgespräch)

¹¹⁵ siehe Anhang: A 29 Mitschrift 26.11.09 (2. Tischgespräch)

¹¹⁶ siehe Anhang: A 32 Mitschrift 18. 12. 09 (3. Tischgespräch)

¹¹⁷ siehe Anhang: A 34 Mitschrift 21. 1. 09 (4. Tischgespräch)

¹¹⁸ siehe Anhang: A 36 Mitschrift 27. 2. 09 (5. Tischgespräch)

¹¹⁹ siehe Anhang: A 38 Mitschrift 27. 3. 09 (6. Tischgespräch)

¹²⁰ siehe Anhang: A 41 Mitschrift 29. 4. 09 (7. Tischgespräch Artmann)

¹²¹ siehe Anhang: A 43 Mitschrift 27. 5. 09 (8. Tischgespräch Vejtisek)

¹²² siehe Anhang: A 46 Mitschrift 23. 06. 09 (9. Tischgespräch)

„Entwicklung einer Spielfassung als Teil der künstlerischen Produktion“: Das zweite, dritte und vierte Tischgespräch thematisierten die Entwicklung eigener Stückfassungen durch Recherche und Improvisation, in Zusammenarbeit mit AutorInnen und als Dramatisierung anderer literarischer Genres. Das Thema „Recherche als Weg zu einer Produktion“ wurde durch das spezifische Interesse der TeilnehmerInnen im siebenten themenbezogenen dramaturgischen Tischgespräch vertiefend diskutiert.

Das sechste Tischgespräch sollte unter dem Thema „Dramaturgie im Probenprozess“ den Raum für Austausch über die Erfahrungen innerhalb der Probenphase bieten.

Drei Tischgespräche können unter dem zentralen Aspekt „Besonderheiten im Theater für junges Publikum aufgrund der spezifischen Zielgruppe“ zusammengefasst werden. Im Zentrum des ersten Tischgesprächs stand der inhaltliche Aspekt einer Aufführung und dessen Relevanz für das junge Publikum. Zur Diskussion stand die Frage: „Wie tauchen Realität und Wirklichkeitsbezug von jungen Menschen in Themen, Stücken und Stoffen auf?“ Die achte Diskussion beschäftigte sich mit den „Möglichkeiten und Notwendigkeiten der Bestimmungen von Altersgruppen“. Das fünfte themenbezogene dramaturgische Tischgespräch fand zum Zeitpunkt des *Szene Bunte Wähne -Tanzfestivals*¹²³ im *Dschungel Wien* statt. Dadurch bot sich einerseits ein Fokus auf „Dramaturgie im Tanz für junges Publikum“, andererseits wurde in der Diskussion die Verständlichkeit für Kinder durch die erhöhte Abstraktion im Tanz besprochen, weshalb dieses Tischgespräch ebenso unter dem oben genannten, verbindenden Aspekt angeführt wird.

Im neunten und letzten Tischgespräch wurden die Erfahrungen der Anwesenden mit den Angeboten des Pilotprojekts zusammentragen. Dabei bestätigten die Theaterschaffenden, dass die Themenauswahl klar und interessant war, zur weiteren Beschäftigung anregte und immer wieder ein Bezug zu eigenen Projekten hergestellt werden konnte. Die Ergebnisse dieses Tischgesprächs werden im letzten Kapitel der Diplomarbeit „Chancen für die freie Szene“ mitdiskutiert.

¹²³ Das „Szene Bunte Wähne“-Tanzfestival fand seit 1996 bereits 12 Mal statt, präsentiert internationale Produktionen und hat den Anspruch, die heimische Tanzszene für junges Publikum zu fördern.

Die Tischgespräche wurden jeweils durch ein Impulsreferat von Petra Fischer eingeleitet, um anschließend einen regen Erfahrungsaustausch der teilnehmenden KünstlerInnen und InteressentInnen zu ermöglichen. Diese Struktur wird ebenso in der Dokumentation beibehalten.

Als Quellen für die Dokumentation dienen eigene Mitschriften¹²⁴, die Notizen und Mitschriften von Petra Fischer¹²⁵, sowie Mitschriften von Marianne Vejtisek¹²⁶ und Marianne Artmann¹²⁷.

3.3.1. Entwicklung einer Spielfassung als Teil der künstlerischen Produktion

Im zweiten Tischgespräch¹²⁸ am 26. 11. 08 im WUK mit 18 TeilnehmerInnen wurde das Thema „Von der Recherche/Improvisation im Team zur Spielfassung“ diskutiert. Das siebente Tischgespräch¹²⁹ am 29. 4. 09 im Dschungel nahm sich aufgrund des großen Interesses nochmals des Themas „Recherche als Weg zu einer Produktion“ an. Es fand mit insgesamt 32 DiskussionsteilnehmerInnen im Anschluss an das und unter Beteiligung von StudentInnen des Seminars „Praktische Dramaturgie“¹³⁰ im Rahmen der Dschungelakademie statt. Die Inhalte der beiden Tischgespräche überschneiden beziehungsweise ergänzen sich, weshalb diese im Folgenden zusammenfassend betrachtet werden.

Die durch Petra Fischer eingebrachten Diskussionsaspekte¹³¹ des zweiten Tischgesprächs bezogen sich auf ihre praktischen Erfahrungen in Produktionen wie „Heimatlos“ und „Kloß im Hals“ am *Grips Theater* Berlin, „Autsch“ am *Theater Junge Generation* Dresden, „Squasch und Soda“, „Streng vertraulich“, „Last Minute“ und „Traumville“ am *Theater an der Sihl/Theater der Künste* Zürich, sowie auf Projektarbeiten von Uwe Mengel beim Zürcher *Theater-Spektakel* und der

¹²⁴ siehe Anhang: A 26 Mitschrift 30.10.08 (1. Tischgespräch), A 29 Mitschrift 26. 11. 08 (2. Tischgespräch), A 32 Mitschrift 18. 12. 08 (3. Tischgespräch), A 34 Mitschrift 21. 1. 09 (4. Tischgespräch), A 36 Mitschrift 27. 2. 09 (5. Tischgespräch), A 38 Mitschrift 27. 3. 09 (6. Tischgespräch), A 46 Mitschrift 23. 6. 09 (9. Tischgespräch)

¹²⁵ siehe Anhang: A 56 Mitschrift und Notizen Petra Fischer 24. 06. 09

¹²⁶ siehe Anhang: A 43 Mitschrift 27. 5. 09 (8. Tischgespräch Vejtisek)

¹²⁷ siehe Anhang: A 41 Mitschrift 29. 4. 09 (7. Tischgespräch Artmann)

¹²⁸ Vgl. Anhang: A 29 Mitschrift 26. 11. 08 (2. Tischgespräch)

¹²⁹ Vgl. Anhang: A 40 Mitschrift 29. 4. 09 (7. Tischgespräch)

¹³⁰ siehe S. 32

¹³¹ Vgl. Anhang: A 56 Mitschrift und Notizen Petra Fischer 24. 06. 09

eigenen Reflexion der Schweizer Kindertheaterszene (*Vorstadt Theater* Basel, *Theaterschöneswetter*, *Theatre én gros en detail*).

Neben den genannten Produktionen wurde im siebenten Tischgespräch noch zusätzlich die Theateraktion „Unter Palmen“ der Zürcher Hochschule der Künste in einem Einkaufszentrum genannt.

Im Impulsreferat des zweiten Tischgespräch wurden von Petra Fischer folgende Überlegungen angeregt: Welche Methoden und Wege können für die Erarbeitung eines Stückes durch Recherche und Improvisation genützt und gegangen werden? Bei dieser Arbeitsweise gilt es im Vorfeld zu klären, welche Aufgaben welche Beteiligten übernehmen. Letztlich machte Petra Fischer darauf aufmerksam, die entstandene Spielfassung und die Funktion der Wortsprache zu überprüfen.

Auch im siebenten Tischgespräch wurde von der Diskussionsleiterin nochmals auf grundlegende, für die praktische Arbeit relevante, Fragestellungen aufmerksam gemacht: Zu welchen Arbeitsetappen wird recherchiert? Wer ist an der Recherche beteiligt? Wer führt diese durch, die DramaturgIn oder das gesamte Team? Welche Formen von Recherche werden praktiziert? Welche Ziele strebt die Recherche an? Was passiert mit den Ergebnissen der Recherche? Wie gelangen die Rechercheergebnisse in den künstlerischen Prozess?

Bevor die Entwicklung eines Stückes mittels Recherche thematisiert wird, sollte das Bewusstsein für die Begriffsdefinition beziehungsweise -abgrenzung vorhanden sein. Im siebenten Tischgespräch wurde in der Diskussion die wesentliche Differenzierung von „Recherche“ zu „Materialsammlung“ geklärt:

Die Materialsammlung, die für jede Produktion notwendig sei, beziehe sich auf die Beschäftigung mit Umfeldmaterial. Dabei würde zu einem bestimmten Thema oder einer konkreten Projektidee Material gesammelt und als Basis für Improvisationen im Proberaum oder für die Figurenarbeit verwendet.

Für die Vollständigkeit einer klaren Abgrenzung wird im siebenten Tischgespräch außerdem der Begriff „Research“ aufgegriffen. Dieser komme ursprünglich aus

dem Tanz, erforsche und reflektiere konkrete Arbeitsmethoden und Körperhaltungen.

Generell ließe sich zu „Recherche“ anmerken, dass diese in ihrem Ergebnis offen sei. Wenn zu einem gewissen Thema recherchiert werden, etwas darüber herausgefunden oder untersucht werden solle, sei das Ende, also das Ergebnis für eine Produktion, noch unbekannt. Erst durch das Recherchematerial entstehe die Idee für eine Produktion.

Im Impulsreferat des zweiten Tischgesprächs erklärte Petra Fischer, dass die Recherche durch Literatur, Dokumente, Interviews, Beobachtungen, Fachpersonen, Erinnerungen, Gegenstände, Musik, Bühnenbilder, szenische Behauptungen ohne inhaltliche Vorbereitung oder eine Grundidee passieren könne.

Wesentlich zu überlegen sei, welche Verarbeitung das Recherchematerial findet. Es stelle sich somit die Frage nach der künstlerischen Verwertung und des Umgangs mit diesem. Als Möglichkeiten für die Präsentation von Rechercheergebnissen nannte Petra Fischer beispielsweise Berichte auf der Probe, spielerische Aufgaben zur Verarbeitung des Materials oder szenische Entwürfe. Die Recherche könne schließlich als Vorlage für eine Improvisation verwendet, das Material einer AutorIn zur Verfügung gestellt oder zur kollektiven Erarbeitung genutzt werden.

Bei der Verknüpfung von Material oder Recherche und Improvisation gehe es darum, zu vertiefen, zu verdichten und zu radieren. Das Material müsse zum Eigenen geformt werden, wodurch schließlich eine Fassung entstehen könne, die bereit sei, inszeniert und somit umgesetzt zu werden.

In der gemeinsamen Diskussion wurde nochmals betont, dass die Erarbeitung einer Spielfassung mittels Recherche oder Improvisation auf jeden Fall in zwei Arbeitsphasen betrachtet werden sollte: einer Recherchephase und einer Inszenierungsphase. Dabei sei es wichtig zu überlegen, wie viel Zeit tatsächlich für den Arbeitsprozess verwendet würde. In den meisten Produktionen gäbe es meist zu wenig Zeit, sodass aus zwei Phasen oftmals nur eine würde. Nach einer

ersten Phase könne eine Präsentation stattfinden, um anschließend für die Fortführung der Arbeit und Inszenierung eine Auswahl treffen zu können.

Das Untersuchen und Überprüfen der theatralischen Relevanz des entstandenen Textes in der Spielfassung sei bedeutend und bürge gleichzeitig die besondere Qualität dieser Arbeitsform. Die explizite Betrachtung einer ersten Spielfassung sei also genauso relevant wie bei einer bereits vorhandenen Textfassung. Überlegungen hinsichtlich der szenischen Energie des Textes, der in den Texten schlummernden Räume und Körper, Bewegungen, Töne, Rhythmen und Spannungen sollten angestellt werden. Genau das würde jedoch oftmals aus Zeit- und Budgetgründen verabsäumt, wodurch hier Mängel entstehen können.

Den Reiz dieser Arbeitsform benannten Theaterschaffende im Tischgespräch damit, nicht zu wissen, wohin die Arbeit führen würde: das Lustvolle sei die Leere, und das, was dadurch entstehe, sowie das Nichts allmählich zu besetzen und da einzusteigen, wo man selbst darauf Lust hat.

Als weitere Möglichkeit zur Erarbeitung einer eigenen Spielfassung bietet sich die „Stückentwicklung in Kooperation mit einer AutorIn“ an. Mit diesem Thema befasste sich das dritte Tischgespräch¹³² im WUK. Dabei konnte festgestellt werden, dass die Zusammenarbeit mit AutorInnen für den Großteil der 17 TeilnehmerInnen ein noch eher neues Gebiet darstellt.

Petra Fischer stellte beim AutorInnenforum 2008 in Frankfurt fest, dass sehr viele neue Stücke von AutorInnen (wie zum Beispiel Tim Staffel, Katrin Lange, Bente Jonker, David Gisemann, Tina Müller) veröffentlicht beziehungsweise präsentiert wurden, die in Kooperation mit Theatern entstanden sind.

Die Inputs¹³³ von Petra Fischer bezogen sich auf ihre praktischen Erfahrungen in Produktionen wie „Pausen Rehe & Platzhirsche“, „Traumville“, „100 bis“ am *Theater an der Sihl/Theater der Künste* Zürich, „Märchen vom guten Wolf“, „Lulatsch will aber“ am *Theater Junge Generation* Dresden, sowie auf die Arbeit der Gruppe *Kumpane*. Die Theaterstücke entstanden unter Beteiligung folgender AutorInnen: Guy Krneta, Paul Steinmann, Lukas Holliger, Dörthe Braun, Kaspar

¹³² Vgl. Anhang: A 32 Mitschrift 18. 12. 08 (3. Tischgespräch)

¹³³ Vgl. Anhang: A 65 Mitschriften und Notizen 24. 6. 09 (Fischer)

Manz, Matthias Amann, Reto Finger, Mario Göpfert, Manuel Schöbel, Andri Beyeler.

Bei der Entwicklung einer Spielfassung in Kooperation mit einer AutorIn sollten die Erwartungen des Theaters an die AutorIn geklärt werden, sowie die Rahmenbedingungen, die das Theater anbieten kann (Zeitraum, PartnerInnen, Kommunikationsformen, Geld) und schließlich die Planung des Gesamtprojekts für Entwicklung und Umsetzung. Ideale Bedingung für ein derartiges Projekt sei in jedem Fall ein langfristiger Zeitrahmen. Aufträge würden jedoch oftmals zu kurzfristig erteilt.

Drei AutorInnen stellten im Rahmen des Tischgesprächs ihre Arbeiten vor: Lilly Axster („Schrilles Herz“ Theater Foxfire; Premiere 16. 4. 09 *Dschungel Wien*), Reinhold Stumpf („Zeitlos schön“ Thearte; Premiere 7. 10. 08 *Dschungel Wien*) und Dorothea Zevinger („Koma“; Premiere 13. 9. 07 Gymnasium Rahlgasse).

Bei „Zeitlos schön“ war bereits der Plot für die Soap festgelegt und es wurde ein/e AutorIn gesucht. Dafür hatten sich 37 Personen gemeldet, wobei nur 3 die gestellte Aufgabe ganz korrekt erfüllt hätten. Als gute Arbeitsbasis zwischen der Regisseurin Yvonne Zahn und dem Autor Reinhold Stumpf stellte sich eine ähnliche Auffassung von Zeit und Arbeitsablauf heraus, wodurch eine fünfmonatige, funktionierende Zusammenarbeit an 6 Folgen entstehen konnte. Die SchauspielerInnen wurden auf Grundlage des bereits geschriebenen Textes ausgewählt. Der Autor war bei den Proben oft anwesend, jedoch in der Position des Zusehers. Beim Ende des Stückes wurde schließlich nochmals von Autorensseite eingegriffen, da der Schluss bei der Umsetzung auf der Bühne nicht in dem Maße funktionierte wie in der geschriebenen Version des Stückes.

In dem Projekt „Koma“ zum Thema Gewalt und Amoklauf an Schulen, das als Stationentheater konzipiert war, entstand der Text in sieben Monaten in einem Schreibteam von sieben Jugendlichen im Alter von 16 Jahren. Die Gruppe wurde von dem Autor und Dramatiker Volker Schmidt geleitet. Die Struktur der Geschichte, im Sinne von Grundkonflikt, Figuren und Ort, wurde zu Beginn durch den Autor festgesetzt. Die Charaktere des Stückes waren im selben Alter wie die jugendlichen AutorInnen. Letztlich wurden drei Szenen vom Autor selbst und die

restlichen von dem Schreibteam verfasst. Die Umsetzung erfolgte anschließend in Zusammenarbeit mit dem Regisseur Georg Staudacher.

Für die Produktion „Schrilles Herz“ leitete die Autorin Lilly Axster eine Schreibwerkstatt mit 20 Jugendlichen zwischen 13 und 24 Jahren. Als Grundlage gab es anfangs ein Exposé, das während des Arbeitsprozesses jedoch ganz verändert wurde. Gearbeitet wurde mit Übungen der Technik des Automatischen Schreibens, wie Lilly Axster diese benennt, worüber auch die Charaktere gefunden wurden. Die Autorin verfasste schließlich, in Absprache mit den Jugendlichen, aus den entstandenen Texten ein Theaterstück.

Der dritte und letzte Themen-Teil zu den Möglichkeiten für die Entwicklung einer Spielfassung im vierten Tischgespräch¹³⁴ am 21. 1. 09 im Theater der Jugend mit zehn TeilnehmerInnen beschäftigte sich mit der „Dramatisierung von Stoffen aus anderen literarischen Genres“.

Aktuelle Beobachtungen der Spielpläne, sowohl im Theater für Kinder und Jugendliche als auch für Erwachsene, würden eine starke Präsenz von Dramatisierungen aus anderen literarischen Genres zeigen, wie Petra Fischer im Impulsreferat betont. Mit diesem Thema beschäftigte sich auch die Novemberausgabe 2008 der Zeitschrift *Theater Heute*. Anzumerken sei auch, dass für den Deutschen Kindertheaterpreis 2008 die Dramatisierung „Wir alle für immer zusammen“ von Philippe Besson und Andreas Steudtner nominiert war.

Die starke Präsenz von Dramatisierungen in den Spielplänen konnte auch Marlene Schneider, Dramaturgin am *Theater der Jugend* Wien, bestätigen, insofern, als das *Theater der Jugend* ohne Dramatisierungen keinen Spielplan gestalten könne. Es würden drei pro Saison durchgeführt.

Als Beispiele für Dramatisierungen wurden von Petra Fischer im Impulsreferat¹³⁵ „Die wilden Schwäne“ von Thomas Brasch, „Sterntaler – ein Großstadtmärchen“ von Manuel Schöbel und „Die Kuh Rosmarie“ von Andri Beyeler genannt, sowie Stücke von Katharina Schlender oder Werke von Astrid Lindgren und Erich Kästner.

¹³⁴ Vgl. Anhang: A 34 Mitschrift 21. 1. 09 (4. Tischgespräch)

¹³⁵ Vgl. Anhang: A 65 Mitschriften und Notizen 24. 6. 09 (Fischer)

Gründe für Dramatisierungen könnten bei bekannten Geschichten Marketingaspekte sein oder persönliche Neugier beziehungsweise Interesse an der Übersetzung von Dichtung in eine theatrale Wirklichkeit, wenn die Vorlage Theaterphantasien angestiftet hat. Auch thematisches Interesse oder das Ergebnis einer Suche nach erzählenswerten Stoffen mit Substanz seien Motive für die Verwendung von Dramatisierungen im Theater.

Der Trend zu Dramatisierungen, wie in der Diskussion angemerkt, kann also einerseits mit der Tatsache erklärt werden, dass vielschichtigere und mutigere Prosaliteratur, im Gegensatz zu Theaterstücken, für die Altersgruppe der 9- bis 13-Jährigen zu finden sei. Andererseits würde eine Dramatisierung eines bekannten Kinderbuches gleichzeitig den oben genannten Marketingaspekt erbringen.

Bei Dramatisierungen gehe es zuerst um die Überlegung, welcher Mehrwert in einem Stoff liegt, der ihn für die Bühne interessant macht und wie dieser für die Bühne adaptiert werden könnte. Die Frage stelle sich, was aus dem Stoff für die Bühne erschließbar und interessant ist. Somit bestünde durchaus die Möglichkeit, den Hauptfokus auch nur auf einen Teilaspekt der Geschichte oder eine Nebenhandlung zu setzen. Genauso würden Bilder eines Bilderbuches für eine Dramatisierung verwendet werden können.

Im Impulsreferat betont Petra Fischer, dass es in jedem Fall notwendig sei, eine eigene Haltung zum Stoff zu finden. Wünschenswert sei es außerdem, neue Spielweisen bei der Umsetzung der Dramatisierungen zu befördern, sowie neue Kommunikationsinhalte und -formen mit dem Publikum zu suchen. Dramatisierungen könnten also ein theatrales Paralleluniversum mit eigenem Recht sein, eine Aneignung, eine Verdichtung einer Geschichte, eine Nacherzählung, eine Lesart für zentrale Motive einer Geschichte. Die Übersetzung ins Theater, also in Raum und Körper, könne und sollte einen Mehrwert gegenüber der Vorlage haben.

Mögliche Formen und Arbeitsweisen für die Umsetzung einer Dramatisierung könnten Stückaufträge an AutorInnen sein, sowie die Beauftragung von DramaturgInnen mit Stückfassungen. Möglich sei auch die Erarbeitung einer

Stückvorlage durch das Regieteam auf Basis konkreter Produktionsbedingungen (zum Beispiel Besetzung, Inszenierungsabsicht, Spielort).¹³⁶

In freien Gruppen würde oftmals die Umsetzung im Kollektiv erarbeitet, wie in der gemeinsamen Diskussion angemerkt wurde, wobei eine Dramatisierung in dieser Form oft zu sehr an die DarstellerInnen gebunden und dadurch schwierig nachzuspielen sei.

In der Diskussion wurde außerdem die Sprache in der Dialogisierung als wichtiges Thema angesprochen, die gleichzeitig ein mögliches Problemfeld bei Dramatisierungen, insbesondere ohne AutorInnen, darstellen könne. Speziell bei Jugendstücken bestehe die Gefahr, sich der jugendlichen Sprache annähern zu wollen und als Ergebnis in Jargon und Klischees zu enden.

Letztlich stehe die „Problematik“ des Titels, vor allem bei groben Abweichungen zur Originalgeschichte. Einerseits biete der Titel, wie bereits erwähnt, einen Marketingaspekt, andererseits würden aber, bei Abweichungen der Geschichte, die Theaterstücke öfters auch lieber umbenannt, beziehungsweise in Anlehnung an die Geschichte betitelt. Marlene Schneider vom Theater der Jugend merkte jedoch an, dass bisher, selbst bei gröberen Eingriffen in die Dramaturgie, keine Probleme beziehungsweise Beschwerden an das Theater der Jugend ergangen seien, wenn das Publikum in die dramatisierte Geschichte eintauchte.

3.3.2. Dramaturgie im Probenprozess

Das sechste Tischgespräch¹³⁷, das mit 19 Diskutierenden am 27. 3. 09 im WUK stattfand, sollte nun den Raum für Austausch über die Erfahrungen innerhalb der Probenphase bieten. Aufgabenfelder der DramaturgIn im Produktionsprozess wurden auch im Rahmen der Dschungelakademie besprochen und sind im Kapitel 3.1. Angebote für StudentInnen im Rahmen der Dschungelakademie auf S. 40 nachzulesen.

¹³⁶ Vgl. Anhang: A 65 Mitschriften und Notizen 24. 6. 09 (Fischer)

¹³⁷ Vgl. Anhang: A 38 Mitschrift 27. 3. 09 (6. Tischgespräch)

Petra Fischer beschreibt im Impulsreferat¹³⁸ den Probenbeginn gleichzeitig als Anfangspunkt für eine andere Art dramaturgischer Arbeit. Die Position der DramaturgIn rücke in dieser Phase in die zweite Reihe und eine (notwendige) Distanz würde eingenommen. Tätigkeitsfelder in dieser Phase seien unter anderen Begleiten, Beobachten, Beschreiben, Zuordnen, Vermitteln.

Vor Probenbeginn sei es für Regie und Dramaturgie erforderlich, sich über die Kommunikationsformen miteinander, sowie mit den SpielerInnen, abzusprechen, sowie die Anwesenheit bei den Proben, je nach Probenphase oder Produktion, festzulegen.

Als Möglichkeiten des Austausches, die sich nach einem Probenbesuch der DramaturgIn ergeben, nennt Petra Fischer: Feedback direkt nach dem Zuschauen, Gespräch am Ende der Probe mit der Regie, Gespräch am Anfang der nächsten Probe mit den SpielerInnen oder schriftliche Beschreibung des Gesehenen und Formulierung von Fragen an die Regie, sowie Vorschläge für Textarbeit (Figurenbiografie, Lesart, Input aus dem Text).

In der Diskussion wird erwähnt, dass es wichtig sei, Punkte zu setzen, an denen die DramaturgIn aktiv eingreift und alle bisher gesammelten Materialien und Informationen für die Produktion „portionsweise“ verteilt.

Petra Fischer betont jedoch in der Diskussion, dass dieses zur Verfügung stellen von Material nicht als Beweis eigener dramaturgischer (Fleiß-)Arbeit dienen, sondern zur Beförderung der Probenarbeit, also nach Bedürfnissen und Möglichkeiten der anderen Beteiligten, ausgewählt werden.

Bei Stückentwicklungen seien regelmäßige Besuche, auch am Anfang des Probenprozesses, sinnvoll, um die DramaturgIn als AnsprechpartnerIn zu positionieren.

Petra Fischer bringt in der Diskussion ein, dass in der Endprobe einer Produktion immer wieder versucht werden solle, das Bühnengeschehen von Punkt Null aus zu betrachten. Dies würde bedeuten, die Konzentration darauf zu legen, was durch das soeben Gesehene erzählt wird und alle bisherigen Konzepte und Überlegungen dabei zu „vergessen“. Es gehe schließlich darum, sich genau darauf einzulassen, welche Geschichten erzählt werden. Spannungsbögen,

¹³⁸ Vgl. Anhang: A 65 Mitschriften und Notizen 24. 6. 09 (Fischer)

Rhythmus und Struktur der Handlung seien dabei im Fokus der Beobachtung. Wichtige Fragen, die es für die DramaturgIn zu überprüfen gelte, sind: Welche Geschichte erzählt sich? Wie erzählt sich die Geschichte? Wie ist der Verlauf jeder einzelnen Figur? Wie verhält sich das Spiel zum Text? Die DramaturgIn könne auch als „AnwältIn des Textes (der AutorIn)“ angesehen werden. Aufgrund von Überlegungen hinsichtlich des Textes würden Entscheidungen getroffen, wo Streichungen passieren sollen oder wo neue Impulse weiterverfolgt werden könnten.

Die (notwendig distanzierte) Position der DramaturgIn stelle allenfalls die Herausforderung, darauf zu achten, nicht die Anbindung an das Team zu verlieren, wie Petra Fischer anmerkte, und sich gleichzeitig bewusst zu sein, zu welchem Zeitpunkt ein Einbringen wesentlich ist.

In der Diskussion wurde erwähnt, dass für viele SchauspielerInnen das Beisein einer DramaturgIn oftmals eine erfreuliche Bereicherung sei, da eine Verbindung der Berufsgruppen in Bezug auf die spezifische Auseinandersetzung mit Text bestehe.

3.3.3. Besonderheiten im Theater für junges Publikum aufgrund der spezifischen Zielgruppe

Für das erste Tischgespräch¹³⁹ am 30. 10. 08 im *Dschungel Wien* mit 12 TeilnehmerInnen wurde von den ProjektinitiatorInnen als Thema folgende Fragestellung ausgewählt: „Wie tauchen Realität und Wirklichkeitsbezug von jungen Menschen in Themen, Stücken und Stoffen auf?“ Im Zentrum der Diskussion stand somit der inhaltliche Aspekt einer Aufführung und dessen Relevanz für das junge Publikum. Der Unterschied zwischen dem Lebensalter des Publikums und dem der TheatermacherInnen erfordert die aktuelle Beschäftigung und Auseinandersetzung mit dem Thema Kindheit beziehungsweise Jugend.

¹³⁹ Vgl. Anhang: A 26 Mitschrift 30. 10. 08 (1. Tischgespräch)

Derzeit lässt sich, wie Petra Fischer im Impulsreferat¹⁴⁰ erklärte, eine Diskrepanz zwischen Realitätsbeobachtungen über Kindheit heute und Kindheitsbildern auf der Bühne feststellen. Somit stelle sich die Frage, ob nur das auf der Bühne vorkommt, was Erwachsene wissen, zulassen oder bewältigen. Durch die Beschäftigung mit aktueller Kindheitsrealität könnten beziehungsweise sollten Zeitdiagnosen verarbeitet werden. Wesentlich erscheine dabei, Geschichten, die dramatisches Potenzial haben, zu filtern, statt zu phantasieren und das Verhältnis zwischen den Ideen und Fragen der Kinder mit den eigenen künstlerischen Ideen und Fragen zu definieren. Als sich immer wieder zu stellende Frage gelte, welche Interessen und Bedürfnisse leiten, Theater für Kinder und Jugendliche zu machen.

Viele im Theater für junges Publikum auftauchende Bilder von Jugendlichen oder Kindern würden ebenso für die DiskussionsteilnehmerInnen oftmals irritierend wirken. In der gemeinsamen Diskussion wird festgestellt, dass es derzeit generell zwei Tendenzen gäbe: einerseits „Verniedlichung“ im Kindertheater und andererseits „Problemstoffe und der Schrei nach Authentizität“ im Jugendtheater. Oftmals seien Tiere oder Kinder Identifikationsfiguren im Theater für Kinder. Im Theater für Jugendliche gäbe es den Trend zu realistischem Theater, also Realität auf der Bühne und die Mitarbeit von jugendlichen (Laien)DarstellerInnen in einem Profiteam.

Die Themen in Stücken und der Versuch von SchauspielerInnen, die Sprache der Jugendlichen zu kopieren, würden oftmals aufgesetzt wirken. Die Komplexität der Welt der Jugendlichen erscheine dabei eher selten auf der Bühne. Die dargestellte Realität wirke vielmehr oberflächlich oder zugeschnitten.

Bezüglich der Themen wurde im gemeinsamen Gespräch weiters angemerkt, dass diese natürlich in unterschiedlichen Ländern, aus kulturpolitischen Gründen, unterschiedliche Rezeption fänden. Manche Themen seien je nach Land tabuisiert und unmöglich auf die Bühne zu bringen. Beispielsweise wurde erwähnt, dass „Sexualität“ in Großbritannien bis heute nicht gezeigt werden könne. Als problematisch würden diese Thematisierung allerdings meist nur Erwachsene empfinden, nicht aber Kinder oder Jugendliche.

¹⁴⁰ Vgl. Anhang: A 65 Mitschriften und Notizen 24. 6. 09 (Fischer)

Petra Fischer stellte im Impulsreferat folgende Fragen: mit welcher Art von Produktionen ist es also möglich, die jeweilige Zielgruppe zu erreichen? Wo sind die Prioritäten, Bedürfnisse, das Besondere für die jeweilige Altersgruppe? Warum wird überhaupt für diese bestimmte Zielgruppe Theater gemacht? Und welche Aufgaben ergeben sich daraus? Wie können Zeitdiagnose und Realität verarbeitet werden und wie lässt sich eine Verbindung schaffen zwischen Realität und Diagnose, sowie der eigenen Relevanz?

In den Produktionen für junges Publikum solle wesentlich sein, dass die KünstlerInnen nicht (nur) von der eigenen Erinnerung an die Kindheit oder vom subjektiven Bild von Kindheit oder Jugend ausgehen. Wie wird beziehungsweise kann also mit der Schere zwischen dem Alter von TheatermacherInnen und Publikum umgegangen werden? Dabei stelle die aktuelle Auseinandersetzung mit den Bedürfnissen, Wünschen, Vorstellungen und dem Besonderen der Altersgruppe, das sich auch wöchentlich ändern kann, eine Herausforderung und Grundlage dar.

Als Beispiel für eine mögliche Auseinandersetzung mit der Realität von Kindern und Jugendlichen wurde im Impulsreferat theaterpädagogische Arbeit mit der Zielgruppe genannt. Aufführungen von Kindern könnten als Spiegel ihrer Erfahrungen und Phantasie erkundet werden. Der Besuch von Kinder-Universitäten als eine weitere Möglichkeit zur Beschäftigung mit Kindheit, würde die Chance zu eigenen Gedankensprüngen und Denkanstößen in Bezug auf den Wissensstand der Kinder schaffen. Außerdem könnten Kinder oder Jugendliche in den Schreibprozess eines Stückes in Kooperation mit einer Autorin eingebunden werden.

Mit der Frage nach den Möglichkeiten und Notwendigkeiten der Bestimmung von Altersgruppen befasste sich auf Wunsch der KünstlerInnen das achte themenbezogene dramaturgische Tischgespräch¹⁴¹ am 27. 5. 09 im WUK mit 12 TeilnehmerInnen.

Diese Frage sei nicht rein dramaturgischer Art, sondern eine Verbindung, eine Vermittlung zu anderen Bereichen. Warum diese Thematisierung nun

¹⁴¹ Vgl. Anhang: A 43 Mitschrift 27. 5. 09 (8. Tischgespräch Vejtisek)

interessierte, ergibt sich einerseits aus der Notwendigkeit einer Altersempfehlung für den Verkauf von Produktionen, also für GeldgeberInnen, VeranstalterInnen, Eltern und Lehrpersonal. Andererseits bietet die Auseinandersetzung mit dem spezifischen Publikum und seiner Rezeption gleichzeitig die Möglichkeiten für die künstlerische Praxis.

Im Impulsreferat¹⁴² wurde die Frage gestellt wie konkret die Zielgruppe während der Probenphase präsent sei, so, dass Rezeption auch für die Produktion selbst wichtig werden könnte. Möglichkeiten und Beispiele, wie das Publikum vorkommen und ein Projekt längerfristig beeinflussen könne, seien unter anderem die Wahrnehmung gesellschaftlicher Themen und Entwicklungen, Beschäftigung mit entwicklungspsychologischen Besonderheiten, Beschäftigung mit Kinderkunst oder Formulieren eigener Fragestellungen für Begegnung mit Publikum verschiedener Altersgruppen. Die Beschäftigung mit dem Publikum sollte dabei in erster Linie der eigenen Anregung dienen, anstatt der Überprüfung gefundener szenischer Angebote.

Solch eine Recherchearbeit, nicht im Sinne einer Materialsammlung, sondern als Erfahrung im Umgang mit diversen Altersgruppen, könne, wie in der Diskussion angesprochen wurde, auf mehreren Ebenen geschehen:

Eine Auseinandersetzung mit der Entwicklungspsychologie der Kinder und Jugendlichen könne durch Beobachtung, Literatur und Befragung von Fachleuten erfolgen. In Versuchsanordnungen mit verschiedenen Altersgruppen könnten Fragestellungen überprüft werden. Aus der eigenen Vorstellung der KünstlerInnen von Kindheit und Jugend könnte zusätzlich künstlerisches Material entstehen.

Das Beobachten, wie Kinder mit bestimmtem Material oder Themen in einem theaterpädagogischen Workshop umgehen, biete neben dem Rezeptionsverhalten Erfahrungswerte. Die Parallelität in der Arbeit für und mit Kindern und Jugendlichen könne also Sensibilisierung schaffen. Die Beobachtung des Rezeptionsverhaltens, die Erfahrung mit dem Publikum könne genauso auch in theaterfernen Feldern gesammelt werden.

¹⁴² Vgl. Anhang: A 65 Mitschriften und Notizen 24. 6. 09 (Fischer)

Als wichtige Fragen bei der Auseinandersetzung mit dem jungen Publikum seien, wie Petra Fischer im Impulsreferat erwähnt folgende zu nennen: wie nehmen Kinder oder Jugendliche künstlerische Arbeiten wahr? Was setzt sich fest? Auf welcher Ebene wurde die Vorstellung wahrgenommen? Welche Eindrücke wurden gewonnen? Was sind relevante Themen und Fragestellungen und wie gehen bestimmte Altersgruppen damit um? Wie gehen Kinder mit Figuren und Konfliktsituationen eines Materials um? Welche Ästhetik mögen Kinder? Welche aktuellen Erfahrungen beschäftigen sie? Wie schlagen sich zum Beispiel Nachrichten aus den Medien von Großereignissen oder Katastrophen nieder? Mit welchem Erfahrungsrucksack kommen die jungen ZuseherInnen? Wie verändern sich Kinder in der Gesellschaft, in der sie leben? Welche Erfahrungen verändern sich nicht? Was interessiert einen Sechsjährigen an einem Stoff anders als einen Zehnjährigen?

Wesentlich dabei sei, auf die Rückmeldungen des jungen Publikums einzugehen und weg von pädagogischen Betrachtungsweisen zu kommen. Die konkrete Rezeptionserfahrung erscheine durchaus auch für die LehrerInnen oder VeranstalterInnen interessant und sollte ihnen nahe gebracht werden. Spielplanvorstellungen beziehungsweise Voraufführungen für LehrerInnen (ohne Kinderpublikum) könnten dazu beitragen, die Frage, was alters- beziehungsweise kindgerecht ist, konkret und offensiv anzusprechen.

Im Probenprozess selbst stelle sich ebenso die Frage, inwiefern ZuschauerInnen direkt anwesend sein würden beispielsweise in Form von Try-outs und wie ihre Kenntnisse mögliche Impulse für die Theaterarbeit geben. Geklärt sollte auch werden, ob die Beschäftigung mit dem Publikum umfassend und kontinuierlich ist oder rein ergebnisorientiert.

Anzumerken sei noch, dass alle Mitwirkenden aus den verschiedenen Bereichen (AutorInnen, Ausstattung, Musik, DarstellerInnen) in die Beschäftigung mit dem Publikum miteinbezogen sein sollten.

In der Diskussion wurde abschließend noch die Theaterarbeit für kleine Kinder (zirka drei Jahre) angesprochen. Hierbei gehe die Grundtendenz dahin, das Selbstvertrauen des jungen Publikums zu fördern. Es sollte mit einer liebevollen

Grundausstrahlung und dem Wissen, dass die Kinder erstmals mit unterschiedlichen Theatermitteln in Berührung kommen, gearbeitet werden. Daher würde sich eine geradlinige, spannende Dramaturgie empfehlen, um die Gefühlswelt der Kleinen anzusprechen und Figuren, zu denen sie Bezug haben.

Das fünfte themenbezogene dramaturgische Tischgespräch¹⁴³ am 27. 2. 09 mit 17 TeilnehmerInnen fand zum Zeitpunkt des „Szene Bunte Wähne“-Tanzfestivals im *Dschungel Wien* statt. Dadurch bot sich ein Fokus auf „Dramaturgie im Tanz für junges Publikum“ an. „Szene Bunte Wähne“ fand bereits 12 Mal statt, präsentiert die internationale Szene und hat den Anspruch die heimische Tanzszene für junges Publikum zu fördern. Dieses Tischgespräch wird in diesem Kapitel vorgestellt, da sich in der Diskussion insbesondere das Verstehen der Zielgruppe als zentraler Diskussionsaspekt entwickelte.

Die Inputs¹⁴⁴ von Petra Fischer in der Diskussion bezogen sich in diesem Tischgespräch auf Erfahrungen als Beobachterin und Zuseherin. Grundsätzlich könne im Tanz für junges Publikum differenziert werden nach der Zielgruppe (Tanz für Kinder oder für Jugendliche) sowie nach dem Verhältnis zum gesprochenen Wort (Tanz mit oder ohne Wort-Sprache).

Fragen, die zur Diskussion standen, waren: Was lässt sich anfangen mit dramaturgischen Kategorien wie Figur, Plot, Drehpunkt, Situation, Verlauf, Konflikt, Stoff? Welche dramaturgische Funktion hat die Musik? Welche Zeitpunkte gibt es für dramaturgisches Denken (vor Probenbeginn – beim Zusammenfügen des Materials – in der Figurenarbeit – beim Notieren des Materials)? Welche dramaturgische Mitwirkung bei Tanztheaterproduktionen wäre wünschenswert?

Als zentrale Frage in der Diskussion ergab sich somit, welche Kriterien der (Theater-)Dramaturgie und in welcher Form diese für den Tanzbereich anwendbar wären. Obwohl die Tanzdramaturgie nach eigenen Regeln und Gesetzen

¹⁴³ Vgl. Anhang: A 36 Mitschrift 27. 2. 09 (5. Tischgespräch)

¹⁴⁴ Vgl. Anhang: A 65 Mitschriften und Notizen 24. 6. 09 (Fischer)

funktioniere, ließen sich jedoch grunddramaturgische Elemente anwenden. Eine Erzähldramaturgie im Tanz hätte allerdings nicht die Wichtigkeit wie im Sprechtheater. Auch Figuren als solche müssten im Tanz nicht unbedingt auftauchen. Dafür würden im Tanz andere Wahrnehmungsebenen geöffnet, und es biete sich ein Mehr an Interpretations- und Assoziationsmöglichkeiten.

Tanz erfordere vom Publikum ein höheres Abstraktionsvermögen, wodurch sich auch eine gewisse Problematik gerade bei Aufführungen für junges Publikum ergäbe. Viele Eltern oder LehrerInnen würden glauben, die Kinder verstünden nichts, oder dem Kind müssten während der Aufführung Erklärungen angeboten werden. Generell sei zu beobachten, dass Kinder bei Tanzvorstellung kommentieren und nachfragen, jedoch eher aus Interesse denn aus der Motivation, verstehen zu müssen.

Dramaturgische Aufgaben bei Tanzproduktionen würden in Österreich oftmals von Choreografinnen selbst übernommen, im Gegensatz zu Belgien, wo bei fast jeder Tanzproduktion eine Dramaturgin dabei sei. In seltenen Fällen entwickelt in Österreich eine Gruppe Stücke für junges Publikum im Kollektiv und arbeitet dabei mit einem Coach, der auch dramaturgische Fragestellungen und damit auch andere Impulse einbringt.

Als spezifische dramaturgische Fragen, die im Tanz auftauchen, ergaben sich letztlich: Welche Rolle spielt die Sprache? Ist Sprache überflüssig? Wie kann Sprache verwendet werden? Als Klang, Dialog oder mit choreografischem Umgang? Gibt es einen roten Faden oder eine Nummerndramaturgie? Welchen Rhythmus, welches Timing bietet das Stück? Wie können Bilder und Assoziation erreicht werden? Abschließend wurde in der Diskussion erwähnt, nur weil es um Tanz (für junges Publikum) gehe, bedeute es nicht, dass nicht gesprochen werden darf, genauso wenig müssten TänzerInnen automatisch Figuren oder auch Nicht-Figuren darstellen. Und: Es müsse auch nicht unbedingt eine Geschichte erzählt werden, könne aber.

3.3.4. Weiterführende Überlegungen und Reflexion

Die Tischgespräche boten eine kontinuierliche Möglichkeit zur Auseinandersetzung mit unterschiedlichen dramaturgischen Fragestellungen im

Kinder- und Jugendtheater. Die Auswahl dieser Themen spiegelte gleichzeitig auch die aktuelle Situation und problematische Aspekte des freien Kinder- und Jugendtheaters in Wien.

In Anbetracht der Tatsache, dass die meisten Stücke in der freien Kinder- und Jugendtheater-Szene selbst erarbeitet werden, waren die ausgewählten Themen der einzelnen Tischgespräche äußerst relevant und konnten somit für die eigene künstlerische Theaterpraxis nutzbar gemacht werden. Gerade die Tischgespräche mit der verbindenden Klammer „Entwicklung einer Spielfassung“ boten hier einen Überblick über die unterschiedlichen Möglichkeiten von Improvisation bis zur Zusammenarbeit mit AutorInnen. Viele Stückentwicklungen, insbesondere hinsichtlich dramaturgischer Fragestellungen, wurden von den KuratorInnen in ihrem Arbeitszeitraum als mangelhaft analysiert, wodurch der Fokus auf genau diese Arbeitsweise in den Tischgespräche zur Reflexion führen kann. „Dramaturgie im Probenprozess“ beschrieb die Aufgabenfelder von DramaturgInnen und leistete somit Aufklärungsarbeit hinsichtlich dramaturgischer Tätigkeiten. Die Tischgespräche, die Besonderheiten im Kinder- und Jugendtheater diskutierten, ermöglichten eine spezifische Auseinandersetzung und Reflexion über den Umgang mit der Zielgruppe, der ebenfalls von den KuratorInnen genauso wie im ersten Tischgespräch als oftmals problematisch und irritierend erkannt wurde.

Im Rahmen des Pilotjahres ist für die Tischgespräche festzustellen, dass die Diskutierenden anfangs noch etwas zurückhaltend an den Gesprächen teilnahmen. Die TeilnehmerInnen hätten, wie in den Workshops, noch intensiver ermutigt werden können, beispielsweise durch spezifische Herangehensweisen an die Diskussion, ihre eigenen Ansätze und Erfahrungen aus ihrer künstlerischen Arbeit zu diskutieren und dadurch einen Austausch und eine Reflexion zu fördern. Interessant wären auch mehrere praktische Beispiele durch gemeinsame Aufführungs- oder Probenbesuche oder Videoanalysen gewesen, als Grundlage für eine Diskussion.

Interessant ist die Anbindung der Tischgespräche an andere Veranstaltungen oder Festivals, wie dies im Rahmen des *Szene Bunte Wähne*-Tanzfestivals umgesetzt wurde. Dadurch ergibt sich einerseits ein Thema mit aktuellem Bezug, andererseits die Möglichkeit von DiskussionsteilnehmerInnen aus anderen künstlerischen Bereichen. Wie bereits in Kapitel 2 beschrieben, hat sich im Rahmen der Tischgespräche ein gewisser StammteilnehmerInnenkreis herausgebildet. Dies kann zwar grundsätzlich als eine positive Entwicklung angesehen werden, da sich dadurch auch die Zufriedenheit mit der Qualität des Projektes offenbart. Auf der anderen Seite kann daraus geschlossen werden, dass die Tischgespräche zu wenig öffentlich gemacht wurden.

Die Anbindung an Nicht-Kinder- und Jugendtheater-Veranstaltungen würde neue Impulse mit sich bringen. Beispielsweise könnte dadurch gleichzeitig Vernetzungsarbeit mit KünstlerInnen aus anderen Bereichen geschehen. Außerdem arbeiten viele Theaterschaffende sowohl im Kinder- und Jugend-, als auch im Erwachsenentheater.

4. Auf Tuchfühlung im Schaffensprozess: Projektbezogene Maßnahmen zur Förderung der Ausein- andersetzung mit dramaturgischen Fragestellungen in Theaterproduktionen

Im Rahmen des Dramaturgie-Pilotprojektes konnte von Theaterschaffenden neben Theorie- ebenso projektbezogene Angebote genutzt werden. Die *Dramaturgischen Beratungen* bildeten dabei den einen, die *Produktionsbegleitungen* den zweiten Schwerpunkt.

Für die Dokumentation des Projektes stellt dieses Kapitel eine gewisse Herausforderung dar. Für ein detailliertes Beschreiben der inhaltlichen Schwerpunkte, Fragestellungen und letztlich „Ergebnisse“ im Rahmen der projektbezogenen Maßnahmen ergab sich bereits zu Beginn des Pilotprojektes die Schwierigkeit, dass eine Anwesenheit und somit Beobachtung während der Beratungen nicht möglich sein würde. Um dennoch einen fundierten Einblick in die *Dramaturgischen Beratungen* zu erhalten, wurde daher, neben Gesprächen mit der Dramaturgin Petra Fischer, ein Fragebogen an die teilnehmenden KünstlerInnen verteilt, sowie Interviews mit den RegisseurlInnen der *Produktionsbegleitungen*, Claudia Bühlmann und Veronika Sommeregger, durchgeführt. Diese fließen jeweils in den Kapiteln 4.1. Dramaturgische Beratungen und 4.2. Produktionsbegleitungen mit ein.

Insbesondere für die Weiterführung des Projektes scheint es wesentlich, wie die Beratung beziehungsweise Begleitung in der Praxis umgesetzt wurde und vor allem wie diese im Endergebnis schließlich Wirkung zeigte. Deshalb wird im Kapitel 4.3 durch die Aufführungsanalyse von „Immer Zweite – Die 2te Prinzessin“ mit dem Fokus Dramaturgie ein Einblick in eine Produktion ermöglicht, die unter der Begleitung von Petra Fischer inszeniert wurde.

4.1. Dramaturgische Beratungen

Die *Dramaturgischen Beratungen* wurden auf zwei Ebenen umgesetzt: den *Dramaturgischen Beratungen in der Konzeptphase* und den *Dramaturgischen Beratungen in Proben als „Blick von außen“ in einer laufenden Produktion*.

Die dramaturgische Beratung in der Konzeptphase konnte von KünstlerInnen genützt werden, die im Jänner und Juni 2009 ein Förderansuchen an die MA 7 der Stadt Wien stellen wollten. Das Konzept für die geplante Produktion wurde mit der Dramaturgin besprochen und dadurch Hilfestellungen beziehungsweise Anregungen für das beabsichtigte Projekt geboten.

Die KünstlerInnen sollten ermutigt werden, auch mit wenig Material, eventuell nur mit einer Idee und mit dem Bewusstsein des Unfertigen, zu einer Beratung zu kommen. Die Chance in der Offenheit, nicht bewertet, sondern beraten zu werden, sollte genützt werden.

Die Dokumentation bezieht sich aus zeitlichen Gründen auf die *Dramaturgischen Beratungen*, die für die Konzepteinreichung im Jänner 2009 in Anspruch genommen wurden. Genutzt wurde diese Möglichkeit von Maria Spanring mit der Produktion „Dunkel“, Yvonne Zahn und Reinhold Stumpf mit „Das Mädchen über den Dächern“, Hanni Westpfahl (Graz) „Enkelkinder fragen den Großvater über dessen Kindheit“, Stefan Libardi mit „Im Glück – Doppelprojekt“, Claudia Weissenbrunner und Claudia Bühlmann mit dem „Zeit-Projekt“.

Wichtig war vor allem neben einem diesbezüglichen Gespräch mit Petra Fischer¹⁴⁵ auch die Positionen der TeilnehmerInnen festzuhalten. Deshalb wurden Anliegen und Fragestellungen seitens der KünstlerInnen an die Dramaturgin, sowie Motivation für und letztlich Zufriedenheit mit der Beratung mittels Fragebogen¹⁴⁶ erhoben. Die Auswertung der Daten¹⁴⁷ bezieht sich dabei auf vier von sechs Theaterschaffenden aus der ersten Phase der Beratungen. Aufgrund des

¹⁴⁵ siehe Anhang: A 12 Gesprächsnotiz 27.3.09 (Fischer)

¹⁴⁶ siehe Anhang: A 76 Fragebogen Dramaturgische Beratung

¹⁴⁷ siehe Anhang: A 77 Antworten Fragebogen Dramaturgische Beratung

Projektabschlusses im Juni konnte die zweite Phase leider nicht mehr berücksichtigt werden.

Für Petra Fischer scheint es innerhalb der *Dramaturgischen Beratung in der Konzeptphase* relevant, als Dramaturgin eine neutrale Position zu behalten, jedes Projekt gleich zu behandeln, objektiv zu bleiben und auch bei besonders inspirierenden Projekten nicht zu viel an Input zu leisten.

Die Beratung startete damit, dass die Konzepte Petra Fischer vorgelegt wurden, und noch offene Fragen konnten gestellt werden. Inhaltlich bedeutete dies, aus dramaturgischer Sicht, Recherche zu und Hinterfragen von Form und Material, sowie das Überprüfen des jeweiligen Potenzials der Konzepte beziehungsweise Stücke. Der Arbeitsstand der einzelnen Konzepte war dabei sehr unterschiedlich und so auch die damit verbundene Form der Beratung. Konzepte wurden beispielsweise gegengelesen und mit kritischen Anmerkungen versehen. In einem anderen Fall begann die Beratung schon bei der Idee und einem gemeinsamen Eingrenzen von Thema und daraus resultierenden Fragen. Dies führte Schritt für Schritt zur Konzepteinreichung. Ein anderes Mal gab es ein Exposé für eine Geschichte, das durch eine gemeinsame Auseinandersetzung überarbeitet und weiterentwickelt wurde.¹⁴⁸

Seitens der KünstlerInnen war die Motivation für eine *Dramaturgische Beratung*, Unterstützung und Hilfestellungen zu erfahren, sowie durch Auseinandersetzung und Konfrontation die Möglichkeit zu erhalten, sich weiter zu entwickeln. Außerdem wurde die Möglichkeit einer Zusammenarbeit mit Petra Fischer und das Wissen um ihre Person als erfahrene Dramaturgin gerne genützt.

In Anspruch wurde die Beratung von RegisseurInnen und SchauspielerInnen genommen, die großteils seit fünf Jahren in der freien Theaterszene für junges Publikum tätig sind. Die Zusammenarbeit mit einer Dramaturgin war in vergangenen Produktionen nicht die Regel.

Im Rahmen der Beratung erwarteten die KünstlerInnen Hilfestellungen bei der Konkretisierung der eigenen Ideen zu erfahren und neue Impulse zu erhalten. Ein kritischer Blick in der Entstehungsphase wurde ebenso erwartet. Anliegen und

¹⁴⁸ Vgl. Anhang: A 12 Gesprächsnotiz 27. 3. 09 (Fischer)

Fragen der Theaterschaffenden an die Beratung waren: Unterstützung zu erhalten den Blick für das Wesentliche nicht zu verlieren oder bei der Überlegung, wie am besten erzählt werden kann, was erzählt werden möchte. Auch die Hilfestellungen bei der Entwicklung eines Stückes in Kooperation mit einer AutorIn war Thema. Außerdem sollte ein kritischer Blick von außen dazu beitragen, erstmals Ideen zu formulieren und diese kritisch hinterfragt zu wissen. Ferner sollte geklärt werden, ob verstanden wird, was dem Publikum vermittelt werden will und ob sich einzelne Teile des Stückes zu einem Ganzen fügen.

Durch die Beratungen hätten sich Schwerpunkte für die Projekte herauskristallisiert oder wurden klarer, Unterstützung bei Entscheidungen wären geboten worden und wesentliche Wendepunkte herausgearbeitet.¹⁴⁹

Im Laufe des Pilotjahres entwickelte sich die dramaturgische Beratung in Proben als „Blick von außen“ in einer laufenden Produktion.¹⁵⁰ Petra Fischer wurde dafür von den Theaterschaffenden Corinne Eckenstein (Theater Foxfire) im Rahmen der Produktion „Matilda“ (Premiere 13. 11. 08 *Dschungel Wien*) und Asli Kislal (Das Kunst) in den Proben zu „Warum das Kind in der Polenta kocht!“ (Premiere 19. 2. 09 Kosmos Theater) angesprochen. Die Idee dahinter war, als Auge von außen in einer oder mehreren Proben einer laufenden Produktion Rückmeldung zu geben und Fragen zu vermitteln. Die Dokumentation dafür basiert auf Notizen und Mitschriften von Petra Fischer.¹⁵¹

Für die Dramaturgin zeigte dieser Bereich in Bezug auf den relativ geringen Zeitaufwand eine sehr fruchtbare Wirkung. Für die Mitwirkenden wären die konkreten Beschreibungen und Fragen im Anschluss an den Probenbesuch hilfreich und förderlich für den weiteren Arbeitsverlauf gewesen. Dabei hätten die RegisseurInnen überrascht reagiert, dass es keine Bewertung des Arbeitsstandes gab, sondern ein Festhalten von Gesehenem und Benennen von offenen Feldern.

¹⁴⁹ Vgl. Anhang: A 77 Antworten Fragebogen Dramaturgische Beratung

¹⁵⁰ Vgl. Anhang: A 65 Mitschriften und Notizen 24. 6. 09 (Fischer)

¹⁵¹ siehe Anhang: ebd.

Diese Form der Rückmeldung machte für Petra Fischer deutlich, wie viel Aufklärungsarbeit in Sachen dramaturgischer Aufgaben notwendig sei, denn diese positiven Anmerkungen gehören für sie zum dramaturgischen Grundhandwerk.¹⁵²

Für die Weiterführung des Dramaturgieprojektes würde für Petra Fischer die Möglichkeit bestehen, das Angebot der dramaturgischen Beratungen auf noch einen Bereich zu erweitern: dramaturgische Nachbesprechungen nach der Premiere einer Produktion. Die Idee wäre, das zuvor für Förderungen eingereichte Konzept gemeinsam zu analysieren. Durch das Stellen von Grundfragen an Konzept sowie Endprodukt würde für zukünftige Projekte Erkenntnis und Nutzen gewonnen.¹⁵³

¹⁵² Vgl. Anhang: A 12 Gesprächsnotiz 27. 3. 09 (Fischer)

¹⁵³ Vgl. Anhang: Ebd.

4.2. Produktionsbegleitungen

Die *Produktionsbegleitungen* bildeten den zweiten Bestandteil innerhalb der projektbezogenen Angebote. Keine Produktionsdramaturgie, jedoch eine Begleitung im Sinne einer intensiven Zusammenarbeit, waren zu Beginn des Projektes für die Produktionen „Gier nach Dir“ und „Adieu Marie“ unter der Regie von Veronika Sommeregger geplant, sowie für „Touching CinderElla“ und „Immer Zweite - Die 2te Prinzessin“ der Regisseurin Claudia Bühlmann. Aufgrund der kurzfristigen Planung des Dramaturgieprojektes wurden die beiden Theaterschaffenden bezüglich eines möglichen Interesses durch die Kuratorin Marianne Vejtisek im Vorfeld des Projektes angesprochen. Aus zeitlichen und organisatorischen Gründen ließ sich dieses Feld jedoch nicht in dem Maße umsetzen, wie ursprünglich beabsichtigt. Allerdings ist an dieser Stelle zu erwähnen, dass der Ablauf des Dramaturgieprojektes von Beginn an als „work in progress“ deklariert wurde, um auf diverse Situationen und Gegebenheiten eingehen zu können. Im Folgenden werden die einzelnen Produktionen vorgestellt, sowie Ablauf und Umsetzung der einzelnen Beratungen mit Fragestellungen und Problemen erörtert.

Für die Dokumentation dieser Bereiche wurden Gespräche mit Petra Fischer¹⁵⁴ sowie Claudia Bühlmann¹⁵⁵ und Veronika Sommeregger¹⁵⁶ geführt. Als Zusatzinformationen über die Produktionen wurden neben den Gesprächen Flyer¹⁵⁷ und Programmhefte¹⁵⁸ für die Dokumentation hinzugezogen.

Die *Produktionsbegleitungen* wurden innerhalb der Projektangebote von Beginn an am Kritischsten von allen Beteiligten betrachtet. Petra Fischer begründete dies vor allem durch die Schwierigkeiten, sich in ein bestehendes, fremdes Team zu integrieren und die abwechselnden Formen der Dramaturgiebegleitung, die sich

¹⁵⁴ siehe Anhang: A 6 Gesprächsnotiz 27. 11. 08 (Fischer), A 12 Gesprächsnotiz 27. 3. 09 (Fischer), A 65 Mitschriften und Anmerkungen 24. 6. 09 (Fischer)

¹⁵⁵ siehe Anhang: A 15 Gesprächsnotiz 6. 4. 09 (Bühlmann)

¹⁵⁶ siehe Anhang: A 4 Gesprächsnotiz 3. 11. 08 (Sommeregger), A 17 Gesprächsnotiz 3. 6. 09 (Sommeregger)

¹⁵⁷ siehe Anhang: A 86 Flyer Gier nach dir, A 89 Flyer Adieu Marie

¹⁵⁸ siehe Anhang: A 92 Programmheft Touch me, A 94 Programmheft Touching CinderElla, A 96 Programmheft Immer Zweite - Die 2te Prinzessin

aufgrund der unterschiedlichen Stadien der jeweiligen Projekte ergaben. Auf der anderen Seite interessierte sie jedoch genau diese Frage der Intensität des Involviert-seins als Knackpunkt des Projektes, sowie dessen Auslotung und die damit verbundene Herausforderung an das dramaturgische Handwerks.¹⁵⁹

Die anfängliche Skepsis seitens der Regisseurin Claudia Bühlmann über eine Zusammenarbeit mit jemandem, den man noch nicht kannte, lag für sie an der essenziellen Funktion von Dramaturgie. Der Rhythmus von Dramaturgie sei für die Regisseurin wichtig, da dadurch die Art der Ästhetik und der Geschichte beeinflusst werde. Bei gegenläufigen Ideen oder dem Wunsch, andere Schwerpunkte zu setzen, könnte solch eine Zusammenarbeit nur schwer funktionieren. Bei dem ersten gemeinsamen Gespräch wurden schließlich die Vorstellungen über und die Positionen für die Zusammenarbeit geklärt, wodurch sich eine Basis für eine fruchtbare Begleitung offenbarte. Wichtig für Claudia Bühlmann war in einen gemeinsamen, schöpferischen Dialog zu treten. Außerdem sollte Petra Fischer eine Spiegel-Funktion für Prozess und Produkt übernehmen.¹⁶⁰

Veronika Sommeregger ging am wenigsten skeptisch an die Zusammenarbeit. Für die Regisseurin stand der Wunsch nach Auseinandersetzung mit jemandem von außen und gleichzeitig die Erwartung, die eigene Erfahrung zu erweitern, im Zentrum für die Zusage an das Dramaturgieprojekt. Petra Fischer sollte einen positiven fremden Blick haben, also den „Blick von außen“.¹⁶¹

„Gier nach dir“ war für jugendliches Zielpublikum konzipiert und hatte am 13. 11. 08 im *Dschungel Wien* Premiere. In „Gier nach dir“ flieht „[...] einer vor der Liebe, weil er sich vor ihr fürchtet. Er kennt sie nicht, die Liebe, hat aber vieles - zu vieles - über sie gehört.“¹⁶² Der Erzähler taucht in die Welt der griechischen und römischen Mythologie und ihrer HeldInnen ein. Denn auch wenn er die Angst vor der Liebe verspürt, bleibt doch „[...] ein Funke Neugier, eine Prise Faszination,

¹⁵⁹ Vgl. Anhang: A 6 Gesprächsnotiz 27. 11. 08 (Fischer)

¹⁶⁰ Vgl. Anhang: A 15 Gesprächsnotiz 6. 4. 09 (Bühlmann)

¹⁶¹ Vgl. Anhang: A 4 Gesprächsnotiz 3. 11. 08 (Sommeregger)

¹⁶² Vgl. Anhang: A 86 Flyer Gier nach dir

eine Handvoll Sehnsucht, die ihn zurückblicken lassen.“¹⁶³ Der Erzähler entführt das Publikum in Geschichten von Sex, Liebe und Tod aus den Metamorphosen von Ovid und lässt dabei die unterschiedlichsten Objekte aus vergangenen Zeiten lebendig werden.

Veronika Sommeregger erklärte im gemeinsamen Gespräch, dass die Produktion der zweite Teil einer Arbeit war, die bereits 2006 in Form des Kinderstückes „Als das Wünschen noch geholfen hat“ begonnen hatte. Im ersten Teil hätten Ovids „Metamorphosen“ als Vorlage gedient. Im zweiten Teil wäre zusätzlich Christoph Ransmeiers „Ans Ende der Welt“ als Inspiration hinzugezogen worden. Zu Beginn der Arbeit an „Gier nach dir“ hätte somit eine bestimmte Auswahl an Texten gestanden, die verwendet werden sollten. Weiters hätte es ein Grobkonzept für den Szenenablauf gegeben. Der konkrete Text für das Stück wäre schließlich in den Proben entstanden.¹⁶⁴

Für die Zusammenarbeit mit der Dramaturgin im Rahmen der Produktion „Gier nach Dir“ hätte Veronika Sommeregger eine stärkere Intensität erwartet. Petra Fischer wäre nur in einer Probe gewesen, was zwar sehr produktiv war, da ein Schlüsselmoment geknackt werden konnte, jedoch wäre ein größerer Austausch für Veronika Sommeregger erwünscht gewesen, insbesondere aufgrund der selbst entwickelten Textfassung.¹⁶⁵

Bei der Produktion „Adieu Marie“ gab es wiederum bereits eine Stückvorlage von Tini Cermak. Premiere war am 6. 3. 09 im *Dschungel Wien*. Die Produktion thematisierte den Verlust eines geliebten Menschen und war für Kinder ab 8 Jahren konzipiert.

„Marie findet einen Tag nach dem Begräbnis ihrer Großmutter ein Tagebuch, das ihre Großmutter Marie zu schreiben begann, als sie selber acht Jahre alt war [...]“¹⁶⁶

¹⁶³ Vgl. Anhang: A 86 Flyer Gier nach dir

¹⁶⁴ Vgl. Anhang: A 4 Gesprächsnotiz 3. 11. 08 (Sommeregger)

¹⁶⁵ Vgl. Ebd.

¹⁶⁶ Vgl. Anhang: A 89 Flyer Adieu Marie

Sie phantasiert sich nun ins Leben ihrer Großmutter zurück, erinnert sich schließlich an gemeinsame Erlebnisse und stellt Fragen über den Tod und das Leben.

Für die Regisseurin war die Stückvorlage nun im Arbeitsprozess auf Funktionieren oder Nicht-Funktionieren zu überprüfen. Veronika Sommeregger ging es darum, Bilder zu kreieren, auszuloten, wohin die Geschichte gehen könnte und wo die Schwerpunkte zu setzen wären.¹⁶⁷

Für die Produktion „Adieu Marie“ gab es fünf vorbereitende Gespräche im Team, wobei Petra Fischer an den ersten beiden teilnahm und dabei Diskussionspunkte einbrachte, wie: wie gehen wir mit schwierigen Szenen um? Wie gehen wir mit der simplen Sprache um? Was wollen wir einem Kind sagen, wenn wir ein Kind sehen, das seine Großmutter verloren hat? Was wollen wir erzeugen? Mitleid? Wie gehen Kinder mit dem Tod um? Was glauben Mütter/Nicht-Mütter? Durch die Stückdramaturgie hätte sich das Problem ergeben, dass diese sehr auf die Großmutter fixiert war. Deswegen wurden in der Bühnenfassung die Perspektive auf das Leben miteinander und die gemeinsamen Erfahrungen gelenkt. In den Proben war Petra Fischer schließlich zwei Mal dabei, was aber wiederum als zu wenig empfunden wurde.¹⁶⁸

Für Veronika Sommeregger war die dramaturgische Beratung hinsichtlich zukünftiger Produktionen insofern hilfreich als dass das Bewusstsein für die Wichtigkeit von theoretischen Diskussionen auch innerhalb des Probenprozesses geschärft wurde, insbesondere da sie selbst in ihrer Arbeit immer von theoretischen Fragen ausgehe.¹⁶⁹

Petra Fischer beobachtete seitens der Regisseurin eine Unsicherheit in Bezug auf die mögliche Intensität der Inanspruchnahme der dramaturgischen Beratung.¹⁷⁰ Die Erwartungen für eine gemeinsame Zusammenarbeit hätten eventuell im Vorfeld besser geklärt werden sollen.

¹⁶⁷ Vgl. Anhang: A 4 Gesprächsnotiz 3. 11. 08 (Sommeregger)

¹⁶⁸ Vgl. Anhang: A 17 Gesprächsnotiz 3. 6. 09 (Sommeregger)

¹⁶⁹ Vgl. Ebd.

¹⁷⁰ Vgl. Anhang: A 12 Gesprächsnotiz 27. 3. 09 (Fischer)

„Touching CinderElla“ war die erste Produktion von Claudia Bühlmann, die Petra Fischer begleitete und die am 19. 12. 08 im *Dschungel Wien* Premiere hatte. Der vorangegangene Research im September 2008 zum Thema „Schuhe“, sowie das Märchen „Aschenputtel“, dienten als Grundlage für das Stück, das schließlich in den Proben mit den SchauspielerInnen beziehungsweise TänzerInnen entwickelt wurde.

Die erste Aktion für den Research war „Barfuss in den Dschungel“ zu Saisonbeginn 2008/2009. Wiener und Wienerinnen wurden aufgerufen, ihre alten Schuhe in den *Dschungel Wien* zu bringen. Die SchuhspenderInnen konnten einerseits Geschichten zu ihren Schuhen erzählen, die später in den Research einfließen sollten und andererseits im Laufe der Aktion immer wieder kurze Performances mit, über und zu bereits abgegebenen Schuhen erleben.

Die Ergebnisse des Researchs wurden in Form von drei Performances für die Zielgruppen Kinder, Jugendliche und Erwachsene präsentiert. Dabei glich keine Vorstellung der anderen, denn:

„In einem komponierten Zusammenspiel von interaktiver Improvisation und Inszeniertem wird ein Assoziationsteppich gewoben, sodass sich Konkretes, oder was auch immer, sichtbar daraus hervorhebt.“¹⁷¹

Das Theaterstück „Touching Cinderella“ wurde schließlich mit 2 TänzerInnen und einem Schauspieler entwickelt und erzählt die Geschichte,

„wie die Sehnsucht unserer menschlichen Fantasie anstachelt und uns neue Dinge schaffen lässt, die man sich zuvor nicht zutraute. [...] Und sie erzählt von der Suche nach dem/der anderen, den/die man sich wünscht – als Ergänzung, Bereicherung, Herausforderung, also von der Liebe.“¹⁷²

Der Arbeitsalltag des Schusters ist von Eintönigkeit geprägt, und somit verleiten ihn die unterschiedlichen Schuhe „[...] immer wieder dazu, sich deren Lebensumstände und Geschichten auszumalen“.¹⁷³ Eines Tages kommt eine junge Frau, die ihn fasziniert und für die er das Unmögliche möglich machen will: Er repariert in Rekordzeit. Vor allem möchte er die Schuhbesitzerin so schnell wie möglich wieder sehen. Doch dann kommt ihre Schwester um die Schuhe abzuholen. Ihr will er sie aber nicht geben und schickt sie weg. In der Wartezeit

¹⁷¹ Vgl. Anhang: A 92 Programmheft Touch me

¹⁷² Vgl. Anhang: A 94 Programmheft Touching CinderElla

¹⁷³ Vgl. Anhang: Ebd.

beginnt der Schuster zu fantasieren, dass die junge Frau von ihrer Stiefschwester gefangen gehalten und zur Arbeit gezwungen wird, woraus er sie als rettender Ritter befreien möchte.¹⁷⁴

Die Zusammenarbeit mit der Dramaturgin gestaltete sich durch eine einwöchige intensive Vorarbeit, die für die Regisseurin sehr fruchtbar war und Probenbesuche, wobei hier eine kontinuierlichere Zusammenarbeit wünschenswert gewesen wäre.¹⁷⁵

Petra Fischer begleitete ebenfalls den Research, obwohl dieser von der Stadt Wien nicht finanziell gefördert wurde, da dies für die Dramaturgin ebenfalls eine neue Erfahrung darstellte. Am ersten „Schuhabgabe-Wochenende“ machte sie dann beispielsweise auf bestimmte Punkte aufmerksam und führte auf grundsätzliche Fragen zurück. Wie zum Beispiel: Was geschieht weiter mit den Geschichten, die durch das Publikum gebracht wurden? Welche Konfliktpunkte, welche Personen, welche Orte daran interessieren die Regie? Wo findet sich der eigene subjektive Interessenpunkt am Thema? In welchen künstlerischen Präsentationen liegt Potenzial zur Weiterarbeit?¹⁷⁶

Claudia Bühlmann reflektierte abschließend, dass der Zeitabstand zwischen Research-Phase und tatsächlicher Produktion für Petra Fischer als zu knapp bemessen erschien. Da die Probenzeiten bei „Touching CinderElla“ nicht einer bestimmten Struktur folgten und sich Petra Fischer aufgrund ihrer eigenen Lehrverpflichtung nicht dieser Flexibilität der Zeiten anpassen konnte, ergab sich die oben erwähnte Diskontinuität in der gemeinsamen Fortführung der Produktion.¹⁷⁷

„Immer Zweite - Die 2te Prinzessin“ hatte am 10. 2. 09 im *Dschungel Wien* Premiere. Ursprünglich wäre für die Produktion geplant gewesen, das bereits vorhandene Theaterstück „Die 2. Prinzessin“ von Gertrud Pigor, eine

¹⁷⁴ Vgl. Anhang: A 94 Programmheft Touching CinderElla

¹⁷⁵ Vgl. Anhang: A 15 Gesprächsnotiz 6. 4. 09 (Bühlmann)

¹⁷⁶ Vgl. Anhang: A 65 Mitschriften und Notizen 24. 6. 09 (Fischer)

¹⁷⁷ Vgl. Anhang: A 15 Gesprächsnotiz 6. 4. 09 (Bühlmann)

Dramatisierung des gleichnamigen Kinderbuches, zu inszenieren. Im Probenprozess entschied die Regisseurin schließlich eine eigene Spielfassung auf Grundlage des Theaterstückes, sowie des Kinderbuches, zu entwickeln.

„Immer Zweite“ thematisiert das Geschwisterdasein mit all seinen Tücken und erzählt die Geschichte der zweiten Prinzessin Karlotta, die es satt hat, ständig die Zweite zu sein.

„[...] Eifersüchtig heckt sie Rachepläne aus, um endlich auch mal Erste zu sein. Und was die zweite Prinzessin sich so ausdenkt, um endlich erste Prinzessin zu werden, ist wirklich ein starkes Stück.“¹⁷⁸

Um eine fruchtbare Zusammenarbeit zu gewährleisten, wurde für die Produktion „Immer Zweite“ im Vorfeld ein konkreter Zeitplan für die Produktionsbegleitung erstellt. Für Claudia Bühlmann hätte somit die Zusammenarbeit mit der Dramaturgin durch diese Struktur gut funktioniert. Die Kommunikation via Internet und Telefon wäre dabei äußerst hilfreich gewesen. Aufgrund von Verhinderungen durch Krankheit und Terminkollisionen wäre jedoch schließlich auch bei dieser Produktion seitens der Regisseurin eine vermehrte direkte Anwesenheit von Petra Fischer bei den Proben wünschenswert gewesen.¹⁷⁹

Durch die dramaturgische Begleitung hätte sich für Claudia Bühlmann der Begriff der Dramaturgie erweitert und neue Perspektiven der Betrachtung ergeben. Außerdem wäre die eigene Ansicht über die Wichtigkeit von Dramaturgie und dem Blick aus anderer Perspektive, dem „Blick von außen“, gestärkt worden, sodass eine erneute Mitarbeit im Projekt interessieren würde.¹⁸⁰

Petra Fischer bemerkte abschließend, dass das Aufeinanderprallen unterschiedlicher Erfahrungen in Bezug auf den Produktionsrahmen für die Regisseurin in einer Reflexion über die Art des Produzierens resultierte.¹⁸¹

¹⁷⁸ Vgl. Anhang: A 96 Programmheft Immer Zweite – Die 2te Prinzessin

¹⁷⁹ Vgl. Anhang: A 15 Gesprächsnotiz 6. 4. 09 (Bühlmann)

¹⁸⁰ Vgl. Anhang: Ebd.

¹⁸¹ Vgl. Anhang: A 12 Gesprächsnotiz 27. 3. 09 (Fischer)

4.2.1. Weiterführende Überlegungen und Reflexion

Insgesamt lässt sich für die *Produktionsbegleitungen* feststellen, dass seitens der Regisseurinnen eine kontinuierlichere Zusammenarbeit erwartet und gewünscht gewesen wäre. Die konkreten Bedingungen und Vorstellungen sollten bei einem zukünftigen Projekt im Vorfeld besser abgeklärt werden.

Für Claudia Bühlmann sei ein gemeinsamer Vorlauf in Form einer einwöchigen intensiven Zusammenarbeit sinnvoll, um eine gemeinsame Basis zu finden und im Vorfeld, jeweils dem Projekt entsprechend, Zeitpläne mit Ersatzterminen zu fixieren. Dabei wäre in der Probenphase ein wöchentlicher Termin wünschenswert und eine Besprechung nach den ersten Aufführungsterminen. Generell sollte die Möglichkeit, auf die dramaturgische Beratung innerhalb einer Produktionsbegleitung zurückgreifen zu können, zeitlich und quantitativ flexibler sein. Die Intensität müsste natürlich von Produktion zu Produktion abgewogen werden.¹⁸²

Für die Dramaturgin schien der Einstieg in die Projekte zu einem zu späten Zeitpunkt. In beiden Fällen konnten gewisse Aspekte, wie Besetzung, Termine oder thematische Schwerpunkte nicht mehr diskutiert werden. Auffallend seitens Petra Fischer war, dass grundlegende Fragen öfters eingebracht werden mussten, wie etwa die Frage der Figurenarbeit (beispielsweise Material für SchauspielerInnen) oder nach der Richtung, in die die Geschichte erzählt werden sollte. Weiters hätte sie sich auch öfters für ungelöste Felder oder Fragen zur Verfügung gestellt, die nicht unbedingt dramaturgischer Art waren. Grundsätzlich wäre eine Zusammenarbeit ab der Konzeptphase für die Dramaturgin äußerst sinnvoll. Laut Marianne Vejtisek sei dies jedoch aufgrund des Fördersystems problematisch, da die Produktionsbegleitung nur von subventionierten Projekten in Anspruch genommen werden könnte.¹⁸³

Laut Petra Fischer wäre letztlich noch zu überlegen, welchen Stellenwert oder Anteil die Produktionsbegleitung innerhalb des Dramaturgieprojektes ausmachen könnte beziehungsweise sollte, insbesondere in Bezug auf das relativ große Ausmaß an Zeitaufwand für die begleitende Dramaturgin.¹⁸⁴

¹⁸² Vgl. Anhang: A 15 Gesprächsnotiz 6. 4. 09 (Bühlmann)

¹⁸³ Vgl. Anhang: A 12 Gesprächsnotiz 27. 3. 09 (Fischer)

¹⁸⁴ Vgl. Anhang: Ebd.

4.3. „Immer Zweite – Die 2te Prinzessin“ als Ergebnis-Exempel der projektbezogenen Maßnahmen

„Ich habe mir das Stück gestern mit meiner Tochter angesehen und sie hat sich richtig gefürchtet. Also für Vierjährige ist das wirklich noch nichts! Aber sag mir dann, wie es dir gefallen hat.“¹⁸⁵

Mittwochvormittag im Februar 2009: Ein Gespräch zweier Frauen im Foyer des *Dschungel Wien* – Theaterhaus für junges Publikum entlockte mir eine gewisse Neugier. Das Kind hätte sich gefürchtet? Das fand ich interessant, es ließ mich gedanklich sofort die Verbindung zum Dramaturgie-Pilotprojekt schlagen: Was ist altersgerecht? Welche Themen, welche Umsetzung? Welches Stück ist für welche Zielgruppe geeignet? Fragen, die innerhalb der Themenbezogenen dramaturgischen Tischgespräche bereits angesprochen und diskutiert worden waren. Die wohl eindringlichste Frage war somit, wie sich die dramaturgische Begleitung in der Inszenierung offenbaren würde.

Wie bereits zu Beginn des Kapitels beschrieben, ist es für die Dokumentation notwendig, ein konkretes Beispiel darzulegen, wie die projektbezogenen Beratungen in den Inszenierungen Umsetzung fanden. Die Aufführungsanalyse von „Immer Zweite“ ermöglicht diesen Einblick.

Dafür werden unterschiedliche Aspekte der Aufführung in Bezug auf Dramaturgie untersucht. Im ersten Teil der Analyse wird, wie auch im ersten Dramaturgie-Workshop¹⁸⁶ praktiziert, der Anfang der Aufführung durchleuchtet und betrachtet was dadurch bereits erfahren werden kann. Anschließend werden die einzelnen Bausteine der Inszenierung, wie Bühnenbild und Requisite, die Geschichte, die erzählt wird und die Figuren beschrieben und die darin schlummernden Qualitäten. In einem nächsten Schritt wird das Spezifische der Inszenierung anhand von konkreten szenischen Beispielen erörtert. Da ursprünglich eine Umsetzung des bereits vorhandenen Textes „Die zweite Prinzessin“ von Gertrud Pigor geplant gewesen wäre, in den Proben jedoch schließlich eine eigene Textfassung entwickelt wurde, beschäftigt sich die Analyse konsequenterweise mit

¹⁸⁵ Vgl. Anhang: A 99 Notizen Vorstellungsbesuch 11. 2. 09

¹⁸⁶ siehe S. 33.

der Frage, warum diese Entscheidung getroffen worden sein könnte und welcher Mehrwert in der eigenen Fassung steckt. Da die Theaterproduktion für ein junges Publikum konzipiert ist, rückt abschließend noch die Zielgruppe von „Immer Zweite“ ins Zentrum der Analyse.

Bezug genommen wird dabei auf zwei Aufführungen im *Dschungel Wien* am Mittwoch 11. 2. 09 um 10. 30 Uhr¹⁸⁷ und Sonntag 15. 2. 09 um 11. 00 Uhr¹⁸⁸. Durch eine Videoaufzeichnung und der Spielfassung¹⁸⁹, die für diese Diplomarbeit vom Produktionsteam zur Verfügung gestellt wurden, war es weiters möglich, detailliert auf einzelne Szenen einzugehen.

4.3.1. Der Anfang

Rund um mich viele Kinder, schätzungsweise fünf Kindergartengruppen. Ich bin auf die Reaktionen der Kinder gespannt, die gerade noch von ihren Betreuerinnen angewiesen werden, ruhig zu sein und sitzen zu bleiben. Eine gewisse Unruhe ist zu vernehmen. Die Gruppen warten auf den Einlass von „Immer Zweite - Die 2te Prinzessin“, einem Theaterstück, das in Anlehnung an den Theatertext von Gertrud Pigor „Die zweite Prinzessin“, dramatisiert nach dem Bilderbuch „The Second Princess“ von Hiawyn Oram und Tony Ross, entwickelt wurde. Das Kinderbuch wurde für die Inszenierung ebenso als Inspiration herangezogen. Des Weiteren flossen „[...] persönliche Erfahrungen aus Gesprächen mit Zweitgeborenen, Erstgeborenen sowie mit Eltern [...]“¹⁹⁰ in die Stückentwicklung. Am 10. 2. 09 feierte „Immer Zweite“ im *Dschungel Wien* Premiere.

Endlich, die Türe geht auf. Doch – nicht zu schnell – langsam und leise sollen die Kinder eintreten und doch zügig auf ihre Plätze gehen. Der überdimensionale Thron in der Mitte der Bühne wird von den Kindern mit großen, neugierigen Augen betrachtet. Jedoch sorgen die Kindergartenpädagoginnen dafür, dass er nicht zu

¹⁸⁷ Vgl. Anhang: A 99 Notizen Vorstellungsbuch 11. 2. 09

¹⁸⁸ Vgl. Anhang: A 104 Notizen Vorstellungsbuch 15. 2. 09

¹⁸⁹ Die Spielfassung, sowie eine Videoaufzeichnung wurden von der Regisseurin für diese Diplomarbeit zur Verfügung gestellt, aufgrund ihrer Bitte soll jedoch auf einen Abdruck beziehungsweise eine Beilage im Anhang verzichtet werden.

¹⁹⁰ Anhang: A 96 Programmheft Immer Zweite

sehr dabei ablenkt sich schnell zu setzen. Die Kinder sollten ihn am besten erst ansehen, wenn die Plätze eingenommen sind. Das Licht wird dunkler - Stille.

Ein junger, sympathischer Mann, dessen Namen die ZuseherInnen alsbald erfahren sollen, kommt auf die Bühne. Er tritt auf etwas, das am Boden liegt: ein Effektgerät, genannt „Fußtreter“, das mit Gitarre, Mikrofon und Verstärker verbunden ist. Schnell abgespielte Fernsehgeräusche sind zu hören. Er schaltet wieder um, nimmt das Mikrofon und testet es. „Königsnews“ - es funktioniert. Er setzt sich sein Headset auf, nimmt seine Gitarre und beginnt einen Blues zu spielen.

Der Mann erzählt im Rhythmus der Melodie, sein Name sei Schubidoo und seine guten Freunde nennen ihn Schubi-Schubi-do-o-o-o-o und seine sehr guten Freunde nennen ihn Schu-Schu-Schubido-do-do-oooooooo. Kinder im Publikum beginnen zu lachen, werden aber auch gleich wieder in der Vormittagsvorstellung von den zuständigen Betreuerinnen ermahnt, ruhig zu sein.



Abbildung 5

„Königsnews! – Königsnews!“ Schubidoo ist also für die Königsnews verantwortlich. Er erzählt, noch immer unter Gitarrenbegleitung, welch glücklicher Tag heute sei. Denn das ganze Reich feiert das tolle Geburtstagsfest der ersten Prinzessin Babette. Alle sind beim Fest anwesend: Mama, Papa, der ganze

Hofstaat, die Freundinnen und natürlich auch Karlotta, die jüngere Schwester von Babette und somit zweite Prinzessin. Während Schubidoo uns die Leckereien der Party schmackhaft macht, stürmt jemand auf die Bühne, der gar nicht so fröhlich wirkt, wie heute eigentlich alle Menschen laut dem Bericht des jungen Mannes sein sollten. Es ist Karlotta. Sie hält ein Päckchen in der Hand, das sie zu öffnen beginnt, versteckt es dann aber, als sie Schubidoo bemerkt. Traurig lässt sie sich auf den Thron fallen. Wütend, weil Schubidoo weitererzählt, wie toll der heutige Tag nicht sei, beginnt Karlotta schließlich den Königsthron zu zerstören. Dabei beschießt sie Schubidoo mit den Einzelteilen, weil er solche Lügereien erzählt und Schubidoo meint nur „[...] wie sie hören ist es ein sehr lustiges, lautes Fest. Alle Menschen freuen sich mit Babette Barbie, es ist ein sehr schönes Fest.“¹⁹¹

„Immer Zweite“ erzählt die Geschichte der zweiten Prinzessin Karlotta, die auch gerne mal die Erste wäre. Ihrer großen Schwester, der ersten Prinzessin Babette, ist viel mehr erlaubt, und das ist einfach eine riesige Gemeinheit. Am Geburtstagsfest der großen Schwester zanken sich die beiden. Eigentlich hat Babette angefangen, aber trotzdem muss Karlotta zu Hause bleiben, während alle anderen in den Prater gehen dürfen.

„[...] Doch so leicht will sie sich nicht unterkriegen lassen. Eifersüchtig heckt sie Rachepläne aus, um endlich auch mal Erste zu sein. Und was die zweite Prinzessin sich so ausdenkt, um endlich erste Prinzessin zu werden, ist wirklich ein starkes Stück!“¹⁹²

Manchmal ist das zum Fürchten, dann wieder zum Lachen und gelegentlich auch zum Weinen. Der Hofmusiker Schubidoo balanciert dabei zwischen Mitspieler und Gegenspieler, der die erwachsene Verantwortung trägt.

Liebevoll geht Schubidoo zu Karlotta, während er uns in der ersten Szene vom Fest berichtet: Die erste Prinzessin hätte viele hundert Geschenke bekommen - Karlotta schießt die Armlehne nach Schubi. Alle Freundinnen würden mit ihr feiern - Karlotta schießt die Kopfstütze nach ihm - und das Tollste wäre, dass sich Babette einen zweiten Namen aussuchen konnte: Ab dem heutigen Tage dürften

¹⁹¹ Spielfassung: „Immer Zweite“. Verein Immoment. Regie: Bühlmann Claudia. UA: Dschungel Wien, 2009. S. 2.

¹⁹² Anhang: A 96 Programmheft Immer Zweite

sie alle nur mehr Babette Barbie nennen - Karlotta schmeißt ein großes Polster auf Schubidoo und schreit „Es war kein schönes Fest!“¹⁹³



Abbildung 6

Die kleine Prinzessin erzählt dem Hofmusiker, was vorgefallen ist, dass die Ältere angefangen hätte zu zwicken und hauen, nur weil Karlotta das letzte Stück Torte genommen hätte. Dann musste sie es Babette geben, weil sie ja Geburtstag hatte. Karlotta hätte dann einfach einen kleinen Bissen gemacht, und daraufhin hätte Babette angefangen zu treten. Die zweite Prinzessin hätte also gar nicht begonnen. Aber jetzt dürfe sie nicht mit in den Prater gehen. Sie solle über ihr Benehmen nachdenken, wie sie mit dem französischen Akzent ihres Papas nachsagt. Karlotta kauert zusammengerollt am Thron und schluchzt traurig. Deswegen stimmt Schubidoo ihr zum Trost ein Lied an und beginnt eine Geschichte zu erzählen:

„Musiker:

Es war einmal ein kleines Mädchen. Das geht jeden Tag am Schaufenster eines Zuckerwarengeschäftes vorbei und bleibt stehen. Es bewundert die vielen verschiedenen Kaugummis in der Auslage. Das Mädchen betritt den Laden, es heißt Karlotta.

Karlotta:

Nein! Die hieß Babette!“¹⁹⁴

¹⁹³ Spielfassung: „Immer Zweite“. Verein Immoment. Regie: Bühlmann Claudia. UA: Dschungel Wien, 2009. S. 2.

Karlotta übernimmt die Erzählerinnenrolle und denkt sich eine Geschichte aus, wie sie Babette Barbie loswerden könnte: Babette Barbie betrete ein Zuckerwarengeschäft. Weil sie so gierig sei, würde sie sich alle Kaugummis in den Mund stopfen, und die Verkäuferin müsse in den Keller gehen um Nachschub zu holen. Doch Babette würde alle Kaugummis haben wollen und der Verkäuferin hinterher huschen.

Die beiden SpielerInnen schleichen während der Erzählung in Zeitlupe auf Zehenspitzen von links nach rechts am Thron entlang. Schubidoo begleitet die Taps-Schritte mit passender melodischer Untermalung. Sie bleiben stehen. Stille. Schnell tappst Karlotta zurück und Schubi weiter seitlich, nun mit etwas schnelleren Akkorden musizierend. Lichtwechsel: Es wird dunkler und der Thron ist im Fokus. Eine geheimnisvolle, langsame Musik erklingt. Karlotta taucht hinter dem Königsstuhl auf und schiebt diesen leise und vorsichtig auseinander. Sie dreht den Thron und legt zuerst langsam die eine Hälfte auf den Boden, dann sanft die andere. „In dem Keller ist ein tiefes Loch.“¹⁹⁵ Die Hälften werden schnell zusammen geschoben, und der Thron hat sich soeben in ein tiefes Kellerloch verwandelt. Sie blickt hinab und erzählt, dass darin ganz viele Kaugummis seien. Schubidoo kommt neben sie und schaut ebenfalls staunend in die Tiefe. Karlotta erfindet weiter, dass Babette so maßlos sei und deswegen hineinspringe. Dabei gibt sie Schubidoo einen Schubs. Und weg ist sie! Der Hofmusiker reagiert auf Karlotta, spielt mit und verschwindet mit einem schmunzelnden Schulterzucken. Die Kinder sind begeistert und lachen.

Karlotta hat es geschafft, sie ist Babette losgeworden. Erleichtert setzt sie sich, doch Schubi schiebt die Thron-Teile auseinander, „zerstört“ dadurch die Illusion. Er verändert die Geschichte, baut eine Hälfte in einen Liegestuhl um und erklärt, Babette müsse sich nun wegen ihres vollen Bauches in einer Kaugummiblaste ausruhen. Dieses Ende der Kaugummiladen-Episode gefällt Karlotta gar nicht. Also übernimmt sie wieder die Erzählerinnenposition. Sie schnappt sich einen Polster-Teil des Thrones, der am Boden liegt, wie eine riesige Zipfelmütze aussieht und vorne eine Spitze bildet. Sie erzählt, dass die Blase zerplatze, der

¹⁹⁴ Spielfassung: „Immer Zweite“. Verein Immoment. Regie: Bühlmann Claudia. UA: Dschungel Wien, 2009. S. 3.

¹⁹⁵ Ebd. S. 4.

Kaugummi auf der Nase von Babette festklebe und die erste Prinzessin deshalb ersticke. Karlotta freut sich, denn weg ist sie!

„Immer Zweite“ thematisiert also das Geschwisterdasein, den Umgang miteinander und die manchmal oder öfter vorherrschende Eifersucht und Rivalität untereinander. Karlotta hat das Gefühl, ständig benachteiligt zu werden. Ihre Schwester darf viel mehr als sie. Dadurch entsteht für sie der Eindruck, dass Babette auch mehr wert ist. Bereits in der ersten Szene erfahren wir den Grund für Karlotta's Ärger, wenn Schubidoo vom Fest erzählt, und dass Babette nun ein Jahr älter geworden ist. Deswegen darf sich Babette Barbie nicht nur einen neuen Namen aussuchen, sondern auch alleine mit den Freundinnen im Schlosspark spielen. Von nun an kann sie selbst entscheiden, was sie anziehen will, ihr wird erlaubt, alleine mit dem Königshund Sebastian spazieren zu gehen und so viel Torte zu essen wie sie will.

Der zweite Schwerpunkt, den „Immer Zweite“ aufzeigt, ist der mögliche Umgang mit Konflikten beziehungsweise die Problemlösung durch Spielen. Gerade für kleine Kinder ist Spiel ein wesentliches Element in ihrem Leben und für ihre Entwicklung. Das Ausprobieren verschiedener Situationen und Problemhandlungen innerhalb des Spiels im Spiel lässt einen Konnex zu theaterpädagogischer Arbeit nicht unbemerkt. Die Verbindung erschließt sich auch aus der Biografie der Regisseurin Claudia Bühlmann, die ebenso als Theaterpädagogin tätig ist.

Schubidoo nimmt in diesem Zusammenhang eine wesentliche Rolle ein. Denn er begleitet Karlotta auf dem Weg der Problemlösung, ohne ihr zu sagen, was richtig oder falsch ist. Durch sein eigenes Mitspielen und seine Reaktionen im Spiel eröffnet er ihr die Möglichkeit, ihre Gefühle auszuleben, und macht trotzdem auf feine Art und Weise klar, dass sie Babette nicht einfach so loswerden kann.

4.3.2. Bausteine der Inszenierung

Grundsätzlich lässt sich „Immer Zweite“ in die Kategorie „Märchen“ einordnen. Im Programmheft wird das Stück auch als solches vorgestellt: „Ein Schloss, eine königliche Familie, zwei kleine Prinzessinnen – das sieht ganz nach einem perfekten Märchen aus.“¹⁹⁶

Die Geschichte zieht das Publikum wahrlich in eine andere Welt. Diese Märchenhaftigkeit gelingt durch die Feinheit und Verspieltheit der Inszenierung, sowie durch den Rhythmus der Aufführung. Die musikalische Begleitung und die gekonnten Tempowechsel, von ganz ruhigen und langsamen Momenten zu geladenen und rasanten Bildern, befördern immer wieder neue Spannung. Die fließenden Szenenübergänge und der spielerische Umgang mit dem Bühnenbild, der immer wieder auf magische Weise neue Orte entstehen lässt, geben der ZuseherIn Zeit, die Entwicklung der Geschichte mitzuerleben.

Die Erzählung der Geschichte erfolgt auf drei Ebenen: Die erste Ebene, die in keinem Märchen fehlen darf, ist die „Erzählebene“ und wird durch Schubidoo übernommen. Er führt das Publikum in die Geschichte ein, ganz nach dem Motto: „Es war einmal...“ Am Ende des Stückes übernimmt er nochmals diese Funktion, um den Ausgang des Märchens zu berichten, und die Frage aus dem Programmheft zu beantworten:

„Wird es am Ende doch noch einen perfekten Märchenschluss geben, in dem es heißt: ‘und wenn sie nicht gestorben sind, dann leben sie noch heute’?“¹⁹⁷

Die zweite Ebene, die „reale Ebene“ des Stückes, bezieht sich auf die aktuelle Situation und den Konflikt: Karlotta und Babette haben gestritten. Die Zweitgeborene fühlt sich ungerecht behandelt und hat das Gefühl benachteiligt, immer die Zweite, zu sein.

In der letzten Ebene, der „Spiel im Spiel Ebene“, wird durch das gemeinsame Erfinden von Fantasiegeschichten versucht, eine Lösung für den Konflikt zu finden. Für Karlotta bedeutet dies, Babette auf die unterschiedlichsten Arten

¹⁹⁶ Vgl. Anhang: A 96 Programmheft Immer Zweite

¹⁹⁷ Vgl. Anhang: Ebd.

loszuwerden. Schubidoo ist dadurch herausgefordert, die zweite Prinzessin zu einer „besseren“, für die Realität relevanteren Lösung zu begleiten: eine Versöhnung oder zumindest Aussprache mit Babette.

Diese Ebenen, insbesondere die zweite und dritte, wechseln während des Stückes beziehungsweise verschwimmen gelegentlich. Dies ergibt sich einerseits durch die fließenden Übergänge, in denen die Szenen ineinander verschmelzen, sowie durch Schubidoos Person. Er kann nicht alle Geschichten nach Karlottas Wunsch mitspielen, sondern agiert ebenso als ihr Gegenspieler. Deshalb „bricht“ die Illusion des „Spiels im Spiel“ immer wieder und führt das Publikum in die „reale Ebene“ zurück.

Die Inszenierung folgt einer in sich geschlossenen, logischen Konsequenz, weshalb das Stück in seiner Gesamtheit „rund“ wirkt. Grundsätzlich werden alle aufgegriffenen Themen, Probleme, Objekte oder Motive wieder aufgelöst.

Das Bühnenbild verdeutlicht und folgt der Dramaturgie der Geschichte. Der Thron wird am Anfang des Stückes von Karlotta „zerstört“ (siehe Abbildung 6). Die einzelnen, zu Beginn noch ordentlich geordneten, Teile werden auseinander geworfen. Dies illustriert ebenso die durcheinander geworfene Gefühlslage von Karlotta. Sobald die erste Fantasiegeschichte entsteht, verwandelt sich auch das Möbelstück in eine neue Kulisse. Dieses Prinzip wird weiter verfolgt, bis letztlich am Ende der Geschichte wieder ein geordneter Thron gleich dem Anfangsbild in der Mitte der Bühne stehen und Karlotta schließlich zufrieden darauf einschlafen kann. Die Verwandlung des Bühnenbildes wird bei der Beschreibung der einzelnen Szenen ab Seite 98 durch Skizzen veranschaulicht.

Während der Aufführung dienen die einzelnen Teile des Möbels als Requisiten. So verwandeln sich die einzelnen Thronteile, wie Polster, Decke oder Schnur, in die unterschiedlichsten Objekte. Aus einem Teil entsteht ein Vogel, ein anderes dient als Sprachrohr. Die Schnur wird in einen Springbrunnen verwandelt. Ein Polster wird als Kostüm des Königs angezogen, ein anderer Teil zu einer Pommestüte umfunktioniert und ein weiteres verändert sich zu Schuhen. Am Ende steht der Thron fast wieder als Ganzes auf der Bühne. Alle in die Geschichte eingeführten

Objekte werden immer wieder verwendet und in ihrer Funktion letztlich auch wieder aufgelöst. Kein Requisit wird zusätzlich oder bloß einmal verwendet. Die Abstraktheit der Gegenstände und die innere Logik, die in der Verwendung der Mittel liegt, sowie das bilderbuchähnliche Design fördern einerseits den Märchencharakter und andererseits den Fluss der Aufführung.

Die eingesetzten Musikmotive werden ebenfalls immer wieder aufgegriffen und aufgelöst. Somit lässt sich eine musikalische Dramaturgie nachvollziehen. Die Fernsehgeräusche zu Beginn der Aufführung werden am Ende der Vorstellung aufgelöst. Die Geschichte beginnt und endet mit einem Blues. Ein Klopff- bzw. Trommelrhythmus kommt immer wieder vor, zieht sich durch das gesamte Stück. Das Effektgerät des Hofmusikers wird wiederholt für Aufnahmen verwendet, und die „Königsnews“ am königlichen Radiokanal werden im Stück sogar einmal von Karlotta moderiert.

Die Geschichte ist laut Spielfassung in acht Szenen gegliedert. Dabei beginnt sie mit Schubidoo als Erzähler und endet in der letzten Szene auch wieder mit ihm. Innerhalb dieses Bogens gibt es sechs kleine Geschichten, in denen Karlotta alles Mögliche und Unmögliche fantasiert, um ihre Schwester loszuwerden.

Schubidoo kommt als Erzähler auf die Bühne (Szene 1). Er berichtet dem Volk beziehungsweise Publikum die Königsnews: Alle seien gerade freudig dabei das tolle Geburtstagsfest der ersten Prinzessin Babette zu feiern. Während seiner News kommt Karlotta mit einem gestohlenen Päckchen in der Hand auf die Bühne. Sie sieht alles andere als fröhlich aus, beginnt den Thron (Abbildung 7) zu zerstören und erzählt schließlich von ihrem Ärgernis.

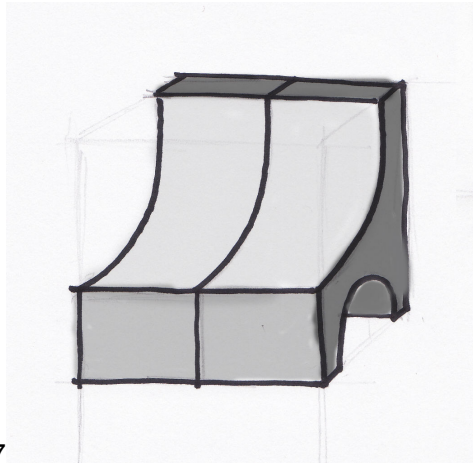


Abbildung 7

Schubidoo will sie trösten. Deswegen beginnt er eine Geschichte zu erzählen, die jedoch von Karlotta weitergesponnen wird (Szene 2). Dabei übernimmt Schubidoo meistens die Rolle von Babette. Die Erste betrete einen Zuckersüßwarenladen. Sie schleicht sich wegen ihrer Gier in den Keller und verschwindet dort in einem Loch (Abbildung 8).

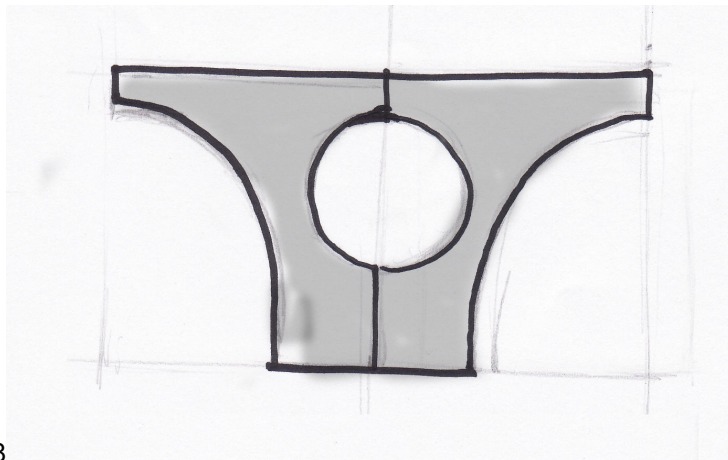


Abbildung 8

Schubidoo lässt die erste Prinzessin wieder auferstehen und in einer Kaugummiblaste schlafen. Doch Karlotta sorgt wieder dafür, dass Babette verschwindet, zerstickt die Blase und die erste Prinzessin erstickt und ist weg. Diesmal verschwindet Schubidoo tatsächlich und Karlotta beginnt ihn zu suchen. Ein dynamisches Versteckspiel beginnt (Abbildung 9).



Abbildung 9

Als sie ihn endlich findet, spielen die beiden freundschaftlich miteinander, rutschen dabei den Thron hinunter, messen sich, wer größer ist oder wiegen sich gemeinsam zur Melodie (Abbildung 10). Karlotta ist kurz von ihrem Unmut befreit (Szene 3 beziehungsweise 4).

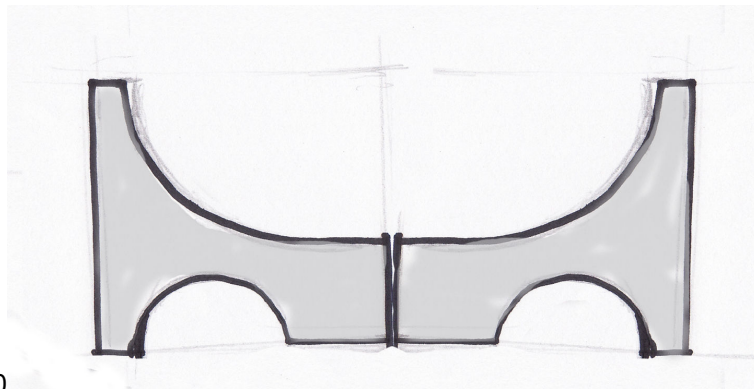


Abbildung 10

Schließlich befinden sich die zwei auf einem Berg (Abbildung 11+12). Doch dort ist es irgendwie zu eng und sie beginnen deswegen zu zanken. Karlotta kriecht beleidigt in die unter dem Berg liegende Höhle.

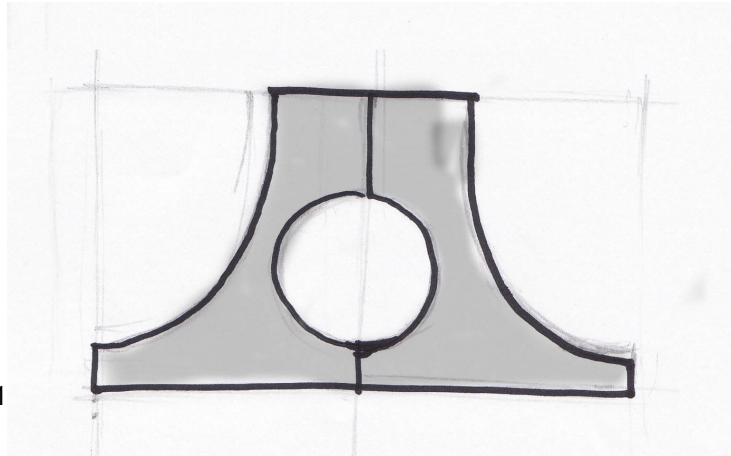


Abbildung 11



Abbildung 12

Schubidoo beginnt sie aufzumuntern, indem er eine neue Geschichte erfindet (Szene 5): „Während Karlotta in ihrer kuscheligen Höhle sitzt, schaut Babette Barbie vom Himmel herab.“¹⁹⁸ Wieder versucht Karlotta die Größere loszuwerden, indem sie Babette auf den Boden fallen lässt. Schubidoo kontert jedoch, sie lande sanft in einer Welle im Meer (Abbildung 13).

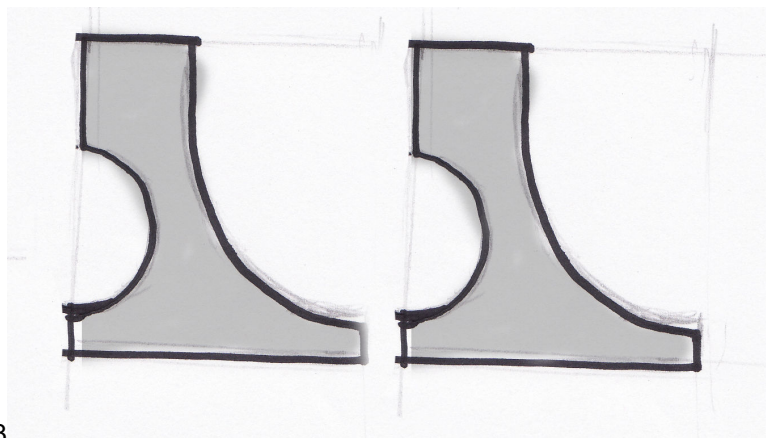


Abbildung 13

¹⁹⁸ Spielfassung: „Immer Zweite“. Verein Immoment. Regie: Bühlmann Claudia. UA: Dschungel Wien, 2009. S. 6.

Karlotta lässt die Ältere dann aber an einen Eisberg prallen und in tausend Stücke zerschmettern (Abbildung 14). Schubidoo erblickt daraufhin eine wunderschöne Meerjungfrau (Karlotta), die Babettes Teile angelt. Karlotta näht die Körperteile schließlich zusammen, jedoch an falschen Stellen.

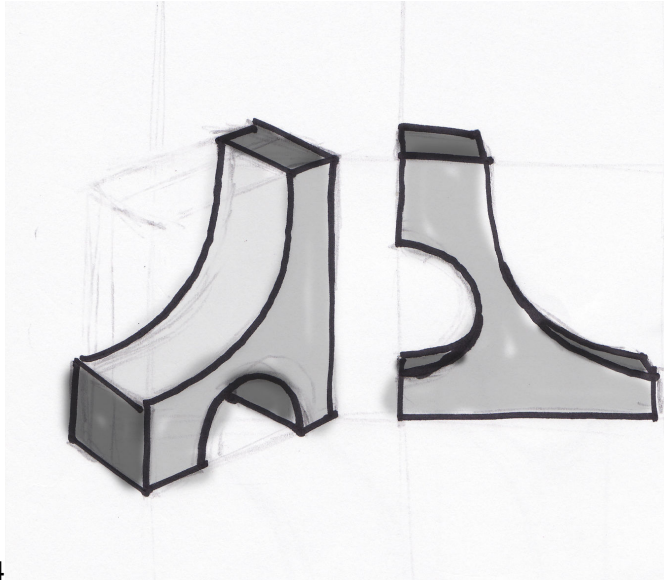


Abbildung 14

Auf diese Grausamkeit reagiert Schubidoo mit schiefen Tönen auf seiner Geige. Karlotta ist beleidigt. Sie holt das Päckchen vom Beginn der Geschichte, reißt es auf und zieht Babettes Gewand an. Karlotta übernimmt jetzt also selbst die Rolle ihrer Schwester. Sie schnappt sich den Überzug vom Thron, der, von der Verwüstung am Anfang, noch am Bühnenrand liegt, bettet sich in das Tischchen, auf dem zuvor die Kopfhörer von Schubidoo gelegen sind und der nun umgedreht wie eine Nusschale aussieht beziehungsweise schließlich die Assoziation zu einem Sarg bietet (Abbildung 15). Schubidoo's rhythmisches Klopfen hilft nicht. Babette ist tot.



Abbildung 15

Doch der Hofmusiker lässt sich erneut eine Geschichte einfallen um Karlotta zu erweichen (Szene 6):

„Es war einmal die Prinzessin Karlotta in tiefem Schlaf. Alle denken, sie wäre tot. Doch da kommt ein schöner Prinz. Er sieht die Prinzessin liegen und er verliebt sich sofort in sie.“¹⁹⁹

Karlotta reagiert darauf und beschließt, wer ihren zweiten Namen errate, dürfe sie heiraten. „Karlotta Klara, Karlotta Kakadu, Karlotta Kornblume, Karlotta Kaugummi.“²⁰⁰ Sie reagiert. Schubidoo hat es geschafft und die beiden feiern ihr Hochzeitsfest. Alle seien gekommen. Auch die erste Prinzessin Babette Barbie. Karlotta schreit ein lautes Nein. Sie fesselt Schubidoo, steckt ihn in einen Kerker und beschließt schließlich, Babette über das Radio zu verkaufen. Sie holt sich das Headset: „Königsnews - Königsnews“ Jetzt ist es mit Schubidoo's Geduld am Ende. „Ich spiele nicht mehr mit!“²⁰¹ Er nimmt ihr die Kopfhörer weg, schnappt sich seine Gitarre und drückt seinen Ärger musikalisch aus.

Währenddessen verkleidet sich Karlotta als „Monster“ (Abbildung 16) und beschließt dann Babette erneut verschwinden zu lassen (Szene 7): Die erste Prinzessin spiele im Garten und höre eine wunderschöne Melodie: das Gitarrenspiel von Schubidoo. Sie folge der Musik. Doch währenddessen schneidet Karlotta ein Loch in den Gartenzaun.



Abbildung 16

¹⁹⁹ Spielfassung: „Immer Zweite“. Verein Immoment. Regie: Bühlmann Claudia. UA: Dschungel Wien, 2009. S. 9.

²⁰⁰ Ebd. S. 9.

²⁰¹ Ebd. S. 11.

Die Musik verwandle sich plötzlich in furchtbare Geräusche: Karlotta läuft zur Gitarre und greift in die Seiten, wodurch Schubi auf ihre Geschichte aufmerksam wird. Babette fliehe durch das Loch, Karlotta ihr hinterher. Sie klebe das Loch zu, und weg sei die erste Prinzessin. Schubidoo nimmt jetzt das Erzählduell wieder auf und lässt Babette gerade noch rechtzeitig durch das Schlosstor zurückzukommen.

Es ist an der Zeit für Karlotta, Schubidoo zu verführen: Er solle doch König sein (Szene 8). Sie verstellt sich als Hexe und will ihn dazu bringen, die Krone des Königs zu stehlen. Aber er weigert sich, also nimmt sie die Dinge selbst in die Hand. Er muss ihr dafür aber versprechen, Babette in eine Kiste zu sperren und weg zu schicken, wenn er erst mal König sei. Endlich hat sie es geschafft: die Krone. Doch da: Alarmsirenen und der König. Ihr Papa ist entsetzt. Er setzt sich liebevoll neben sie und will wissen, warum sie denn lieber Schubidoo als König hätte. Schließlich erzählt Karlotta, dass auch sie gerne selbst entscheiden würde, was sie anzieht, mit Sebastian spazieren gehen, eine Stunde länger aufbleiben und fernsehen möchte.

Der Papa zeigt sich verständnisvoll und macht die Ansage, dass sich die beiden Schwestern nun im Erste sein abwechseln müssten. Karlotta darf heute beginnen. Sie probiert alle Wünsche auch gleich in selbiger Reihenfolge aus. Dies erweist sich allerdings als gar nicht so einfach, mitunter auch ganz schön anstrengend, und somit schläft sie vor dem Fernseher ein.

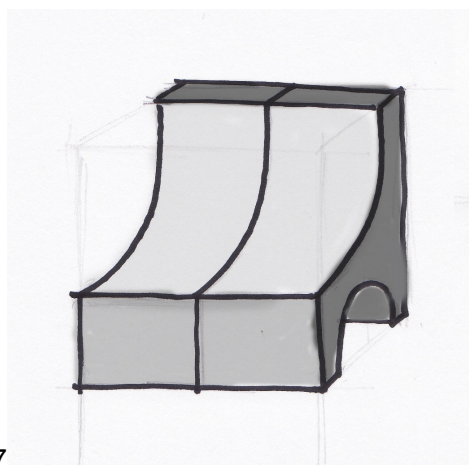


Abbildung 17

Schubidoo kehrt schließlich in die Erzählebene zurück und berichtet das Ende der Geschichte: Karlotta ist zufrieden und Babette freut sich auch, nicht immer Erste sein zu müssen, so hat sie nämlich mehr Zeit, mit ihren Freundinnen zu spielen. Eines Tages sieht Babette, wie sich Karlotta mit Sebastian abplagt und hilft ihr, ihn zu bändigen. Darauf hin stibitzen sich die Schwestern ein Riesenstück Torte aus der Küche und streiten seit diesem Tag nur noch sonntags.

Die zweite Prinzessin „Karlotta Kaugumi“, gespielt von Eva Klemt und der Hofmusiker „Schubidoo“, gespielt von Philipp Karajev sind die Hauptfiguren im Stück. Am Ende erscheint noch der König, also Karlotta's Papa, gespielt von Schubidoo.

„Karlotta Kaugummi“: Die zweite Prinzessin wohnt mit ihren Eltern und ihrer Schwester Babette Barbie im Königsschloss. Sie hat es satt, immer die Zweite zu sein. Nun hat ihre „blöde“ Schwester auch noch Geburtstag und schafft es, dass Karlotta nicht in den Prater mitgehen darf.

Obwohl die ZuseherIn durch Karlottas Erzählung auch erfährt, dass eigentlich Babette mit der Rauferei an der königlichen Tafel begonnen hat, macht Karlotta an einigen Stellen einen „bösen“ Eindruck. Die Schauspielerin strahlt beim Probenbesuch und auch in der ersten Vorstellung in keinem Moment etwas von einer kindlichen Lieblichkeit, noch Freude aus: eine Figur, der man kaum Mitgefühl entgegen bringt. Diese Tatsache wird allerdings mehr durch die schauspielerische Umsetzung, denn durch Dramaturgie oder Regie bedingt. In der ersten Vormittagsvorstellung vermittelt sich die Anfangssequenz, in der das Publikum eigentlich erfährt beziehungsweise erfahren sollte, warum Karlotta so zornig ist, akustisch und spielerisch unpräzise, und somit bleibt eine gewisse Irritation. Dies begründet durchaus auch die Skepsis, die sich gegenüber der Figur entwickelt. Im Laufe der Vorstellungen hat sich diese Negativität allerdings verbessert, und am letzten Aufführungstag tritt nicht nur der Zusammenhang zwischen den vorgefallenen Ereignissen und Karlotta's Unmut besser hervor, auch die Gesamtenergie der Schauspielerin strahlt eine größere Positivität, und daher weniger Bosheit, aus. Trotzdem bleibt ein zwiespältiges Gefühl für Karlotta.

Diesem soll durch drei konkrete Situationen in der Aufführung nachgegangen werden.

Habgier statt Freude (Szene 8): Karlotta hat sich ihrem Papa, dem König Richard Rudolf Raffael Rudi, mitgeteilt. Dieser veranlasst daraufhin, dass Karlotta und Babette sich von nun an im „Erste sein“ abwechseln. Karlotta darf heute auch gleich damit beginnen. Eigentlich müsste sie sich jetzt riesig freuen, hat sie doch endlich ihr Ziel erreicht, und ihr sehnlicher Wunsch wird erfüllt. Doch von ehrlichem Entzücken vermittelt sich wenig: Sie öffnet langsam den imaginären Kleiderschrank, tippt mit den Fingern schnell über die an Kleiderhaken befestigten Gewänder. Die Hoffnung entsteht, dass ihr Charakter nun doch eine verspielte Kindlichkeit zeigt. Sie entscheidet sich für das Seeräuberkleid und die Seeräuberstiefel, zieht diese unsichtbaren Kleidungsstücke an und vermittelt dabei jedoch den Eindruck von Gier (Abbildung 18). Auch wenn sie sich abschließend noch die Armreifen und Ringe überzieht, ist ihre Stimmung mehr durch Gier als Begeisterung gekennzeichnet.

Der böse Schrei: Die Hochzeit soll in Szene 6 gefeiert werden. Die Vögel erwachen und zwitschern, indem die zuvor von Karlotta und Schubidoo aufgenommenen Vogelimitationsgesänge abgespielt werden.



Abbildung 18

Schubidoo und Karlotta nehmen die Springschnur und bewegen sie wellenförmig. Der Springbrunnen, der wieder eingeschaltet wird, wird dadurch verbildlicht.

Karlotta schnappt sich den Thronpolster, der zuvor schon als „Vogel“ verwendet wurde, und plappert Schubidoo alles nach:

„Musiker: Auch der König Richard Rudolf Raphael Rudi erwachte wieder zum Leben.

Papagei: Auch der König Richard Rudolf Raffael Rudi erwachte.

Musiker: ...und die Königin Margo Madelleine Marianne Marie erwachte wieder.

Papagei: Auch die Königin Margo Madelleine Marianne Marie erwachte.

Musiker: ... und die 1te Prinzessin Babette Barbie.

Karlotta: Und die erste Prin...

Karlotta: Nein!

Musiker: Doch!

Karlotta: Nein, sie erwacht nicht! (fesseln, um ihn herum)“²⁰²

Das erste „NEEEEEIIIN“ hätte doch eigentlich eine verletzte, traurige, vielleicht beleidigte oder trotzige Reaktion sein müssen. Doch dieses „Nein“ kennt kein Erbarmen, es klingt tief, lang gezogen wie ein Schrei zum Erschrecken, aus dem Bauch heraus böartig, einen bösen Plan fassend, den Plan, Babette einzukerkern.

Die Hexe: Wenn Karlotta in Szene 8 eine Hexe mimt, die Schubidoo verführt, so gewinnt die ZuseherIn tatsächlich den Eindruck, eine böse Hexe steht hier auf der Bühne. Dabei sollte das Publikum doch auch weiterhin hinter der gespielten Rolle eine Prinzessin durchblitzen sehen.

Aus diesen Situationen lässt sich durchaus erschließen und nachvollziehen, warum einige Kinder während der Vorstellung Furcht bekommen haben könnten. Trotzdem scheinen diese Hauptfigur und die Art der Rollengestaltung äußerst interessant, da durch sie auch verschiedene Frage aufgeworfen werden: Muss eine Hauptfigur automatisch SympathieträgerIn sein? Müssen Kinder immer als lieb und süß dargestellt werden? Wirkt die Figur beim Lesen der Spielfassung wie in der Aufführung? Wie ist Karlotta im Theaterstück „Die zweite Prinzessin“ dargestellt?

Die Spielfassung ließe durchaus eine feinere Rollengestaltung und ehrlich herzliche Momente zu. Zur Sympathie der Figur lässt sich anmerken, dass diese nicht unbedingt von Beginn an sympathisch sein muss. Für die ZuseherInnen sollte sich jedoch die Möglichkeit einer Identifikation bieten. Die Figur muss eine erkennbare Entwicklung durchmachen, um mit ihr mitfühlen zu können. Eine

²⁰² Spielfassung: „Immer Zweite“. Verein Immoment. Regie: Bühlmann Claudia. UA: Dschungel Wien, 2009. S. 10.

Darstellung von Kindern als nur lieb und süß ist absolut eindimensional, denn Kinder haben durchaus ein größeres Charakter- und Gefühlsspektrum. In einem Moment können sie noch furchtbar wütend sein, und kurz darauf lachen sie aus tiefem Herzen. Dieses Einlassen auf die schönen Momente, das Leuchten, fehlt bei der Rollengestaltung durch Eva Klemt.

Mit Karlotta's Situation richtig mitgeföhlt werden, kann in zwei Momenten der Aufführung: Karlotta erwacht in Szene 6 gerade aus ihrem tiefen Schlaf. Der Prinz hat ihren zweiten Namen erraten, und entzückt steht sie auf. Etwas verlegen sieht sie ihn an, nimmt schließlich das zuvor vom Prinzen verwendete „Sprachrohr“ und zieht es über ihren Arm. Zart beröhren sich ihre Hände und Karlotta schiebt den Ärmel über Schubidoo's Hand. Schüchtern und vorsichtig küsst sie seine Handfläche, um gleich danach wieder davon abzulenken und einen schiefen Freudengesang anzustimmen.

In Szene 8 ist schließlich die Krone gestohlen, Alarmsirenen sind mit Geräusch hörbar und durch ein rotes Auf und Ab des Lichtes sichtbar. Der König kommt und stellt Karlotta zur Rede.

„König: Was wolltest du mit der Krone?

Karlotta: Schubidoo

König: Schubidoo wollte die Krone haben?

Kopfschütteln

König: Du wolltest Schubidoo die Krone geben?

Nicken

König: Damit er König ist?

Nicken

König: ICH bin der König. Wozu?

Karlotta: Damit er Babette in eine Kiste stopft und wegschickt.

König: Damit er Babette Barbie in eine Kiste stopft und wegschickt?

Karlotta beginnt zu weinen

König: Bist du böse auf sie?

Nicken

König: Warum?

Karlotta: Weil sie alles darf.“²⁰³

Das erste Mal zeigt sie hier eine wahre Verletztheit, eine ehrliche Traurigkeit. Wenn sie dem König erzählt, sie möchte Babette in eine Kiste stopfen und weit wegschicken, klingt das plötzlich nicht mehr gemein, sondern ehrlich, und beröhrt die ZuseherIn. Plötzlich verspürt man das notwendige Verständnis für Karlotta.

²⁰³ Spielfassung: „Immer Zweite“. Verein Immoment. Regie: Bühlmann Claudia. UA: Dschungel Wien, 2009. S. 14.

„Schubidoo“ der Hofmusiker (Philipp Karajev): Er ist der Erwachsene, der scheinbar öfters auf Karlotta aufpasst und mit ihr spielt. Wenn er die Bühne in der ersten Szene betritt und sich im Blues vorstellt, hat er auch gleich die Herzen des Publikums und die Aufmerksamkeit für die Geschichte eingefangen. Er ist der liebevolle, witzige und geduldige Mit- und Gegenspieler. Bereits in der ersten Fantasiesszene ist die Diskrepanz der erwachsenen Verantwortung und des kindlichen Spiels zu erkennen. Als Erwachsener denkt man irgendwie, dass Kinder doch keine Fantasiegeschichten spielen dürften, in denen jemand stirbt, sie sogar selbst dafür sorgen. Anstatt Karlotta zu belehren, lässt sich Schubidoo aber auf das Spiel ein. Er respektiert Karlotta als gleichwertigen Menschen. Der Hofmusiker lässt der Prinzessin die Freiheit, spielerisch verschiedene Problemlösungen zu suchen. Dabei bezieht er aber auch gleichzeitig Kontra-Positionen, die ihr zeigen, dass sie nicht einfach ihre Schwester verschwinden lassen kann. Dadurch fordert er von Karlotta weitere Lösungen. Später im Stück eröffnet sich dadurch ein neuer Weg für ihre reale Lebenswelt.

Diese Kontra-Positionen, die auch in den szenischen Beispielen ab S. 110 klar erkennbar sind, nimmt Schubidoo einerseits ein, indem er Geschichten weitererzählt oder durch sein Musizieren. In der Meerjungfrauen-Situation beispielsweise beginnt er furchtbar schiefe, unangenehme Töne zu spielen, die in den Ohren schmerzen. Damit verfolgt er Karlotta und will sie damit abhalten weiter ihre böse Geschichte zu erzählen.



Abbildung 19

In einer anderen Szene, wenn Karlotta ihre Schwester über den Radio-Channel No. 1 verkaufen will, sagt ihr Schubidoo ganz klar „Ich spiel nicht mehr mit!“²⁰⁴ Er schnappt sich seine Gitarre und beginnt lautstark ein Lied mit wilden, schnellen Akkorden zu spielen, das seinen Ärger ausdrückt (Abbildung 19).

„König Richard Rudolf Raffael Rudi“: Am Ende des Stückes tritt der König auf. Schubidoo übernimmt die Rolle des Königs. Er ist dementsprechend verkleidet und spricht mit demselben französischen Akzent, mit dem Karlotta am Anfang des Stückes ihren Vater nachgeahmt hat. Beim Probenbesuch war als ZuseherIn im ersten Moment nicht zu hundert Prozent erkennbar, ob diese Szene wieder ein Spiel ist, oder ob es sich nun tatsächlich um eine „reale Ebene“ handelt. Kurz danach ergab sich aber die Schlussfolgerung, dass der König wirklich im königlichen Schlafzimmer auftauchen muss, während Karlotta die Krone stiehlt. Einerseits kann dies an dem Akzent deutlich erkannt werden, andererseits daran, dass der König in der Szene Schubidoo ruft und auffordert, Musik zu machen. Außerdem berichtet Schubidoo am Ende der Geschichte wieder in der Erzählerrolle, dass sich Karlotta und Babette von nun an verstehen und sich im Erste sein abwechseln. Nichtsdestotrotz war nach all den „Spiel im Spiel“-Sequenzen doch eine erste Irritation vorhanden, die schließlich mit der Erzählung des Hofmusikers wieder aufgelöst wird.

4.3.3. Rhythm and Blues: Zur Besonderheit der szenischen Umsetzung von „Immer Zweite“

„Die Sprachbilder wirken teilweise Trickfilmen entlehnt, auch das Tempo der Inszenierung von Regisseurin Claudia Bühlmann lässt keine Langeweile aufkommen. Live gespielte Musik und geloopte Melodien sorgen ebenfalls für eine dynamische Aufführung. Selbst das einzige Bühnenmöbel (Bühne: Karl Fehring, Judith Leikauf) ermöglicht viel Bewegung. Wie man ihn dreht und wendet, der multifunktionale Thron erfüllt alle Ansprüche perfekt: ob Eisberg, Aussichtsturm oder Kellergewölbe.“²⁰⁵

²⁰⁴ Spielfassung: „Immer Zweite“. Verein Immoment. Regie: Bühlmann Claudia. UA: Dschungel Wien, 2009. S. 11.

²⁰⁵ Anhang: A 98 Zeitungsbericht Immer Zweite (der Standard)

Dieser Ausschnitt der Stückbeschreibung in „Der Standard“ verdeutlicht nochmals die bereits oben erwähnte Eigenheit und Dynamik der Inszenierung. Nun soll den genannten Elementen, also dem besonderen Umgang mit dem Bühnenbild, Requisiten und dem Rhythmus im Wechsel aus rasanten Bildern und feinen, langsamen, beinahe zeitlupenartigen Momenten, durch drei szenische Schilderungen nachgegangen werden.

Die verspielte Verwandlung des Bühnenbildes lässt sich besonders durch die fünfte Szene darlegen. Karlotta sitzt beleidigt in ihrer Höhle. Schubidoo schaut in der Rolle von Babette vom Himmel herab. (Abbildung 20)



Abbildung 20

Karlotta spinnt die Geschichte weiter:

„Da kommt eine dicke Wolke und ein Blitz. Ein Stück vom Himmel bricht ab. Babette Barbie fällt auf die Erde und haut sich den Kopf an.“²⁰⁶

Die zweite Prinzessin schnappt sich eine Thronhälfte, dreht sie und versteckt sich mit dem Rücken zu Schubidoo in der neuen kleinen Höhle. Doch Schubidoo kontert: „Nein! Babette Barbie landet [...]“²⁰⁷ - er nimmt das andere Thronteil und schiebt es diagonal an das vordere Element - „[...] in einer Welle des Meeres!“²⁰⁸ Er steigt auf das vordere Bühnenteil, rutscht „die Welle“ hinunter und landet geborgen (Abbildung 21).

²⁰⁶ Spielfassung: „Immer Zweite“. Verein Immoment. Regie: Bühlmann Claudia. UA: Dschungel Wien, 2009. S. 6.

²⁰⁷ Ebd. S. 7.

²⁰⁸ Ebd. S. 7.

Karlotta kann sich das nicht gefallen lassen: Eine neue Welle kommt und – Karlotta schnappt sich die vordere Welle, stellt diese auf und setzt sich in Siegesposition oben darauf: Babette würde gegen einen Eisberg stoßen. Doch Schubidoo lässt die Gemeinheit nicht zu, entwickelt die Geschichte weiter. „[...] Auf der Spitze des Eisberges sitzt (*Looper aus, holt die Geige*) eine wunderschöne Meerjungfrau.“²⁰⁹



Abbildung 21

Er holt seine Geige, beginnt ein sanftes Musikstück, und Karlotta geht auf ihn ein. Langsam schlägt sie, sich von ihrer Gewinner-Pose lösend, die Beine nach vorne, und ein feiner langsamer Übergang, sowie einer der ruhigen Momente, der nach den Turbulenzen in der vorigen Sequenz notwendig ist, offenbart sich. Ihre Beine gibt sie eng zusammen und die Füße in die erste Ballettposition, sodass eine Assoziation mit einer Flosse entsteht. Sie spitzt die Zehen, zieht diese dann wieder hoch. Sanft schaukelt sie ihre aneinander liegenden Beine nach rechts, lässt diese nachschwingen, und mit einem neuen Schwung schweben sie sanft nach links (Abbildung 22).

²⁰⁹ Spielfassung: „Immer Zweite“. Verein Immoment. Regie: Bühlmann Claudia. UA: Dschungel Wien, 2009. S. 7.



Abbildung 22

Witzig ist der Umgang mit dem Bühnenbild und den Requisiten, wenn Karlotta ihre Schwester gerade aus dem Königsschlosspark hinaus befördert hat, in Szene 7. Sie liegt bereits entspannt auf dem vorderen Thronelement. Langsam stellt Schubidoo seine Gitarre zurück, schaut sich suchend um. Er schnappt sich ein Polsterteil, das Karlotta zuvor als Pommestüte verwendet und ihn damit in den Kerker gelockt hat. Schubidoo verwendet es nun als Babette-Puppe und stülpt es über seine Hand. Der Hofmusiker erzählt Karlotta´s Geschichte weiter:

„Als Babette Barbie die schreckliche Musik nicht mehr hört, dreht sie um und läuft solange am goldenen Schlosszaun entlang, bis sie am Schlosstor ankommt.“²¹⁰

Dabei läuft er mit der Babette-Puppe zum hinteren Element und setzt sie oberhalb von Karlotta auf die Thronhälfte. Doch Karlotta reagiert blitzschnell: „[...] Karlotta drückt auf den automatischen Schlosstorschließerknopf.“²¹¹ Dabei schnappt sich Karlotta die eine Thronhälfte und schiebt sie in Windeseile gegen die andere. Doch Schubidoo lässt Babette zum zweiten Schlosstor rennen. Aber auch diesmal drückt Karlotta blitzschnell den automatischen Schlosstorschließerknopf, indem sie die andere Thronhälfte umdreht und der Thron letztlich wieder in seiner ursprünglichen Form steht.

²¹⁰ Spielfassung: „Immer Zweite“. Verein Immoment. Regie: Bühlmann Claudia. UA: Dschungel Wien, 2009. S. 12.

²¹¹ Ebd. S. 12.

Der Kronendiebstahl in Szene acht ist ein gutes Beispiel für den rasanten Rhythmus der Aufführung: „Auf die Plätze fertig Feuer ... Musik!“²¹² Schubi beginnt zu trommeln. Und los geht's. Karlotta zieht sich ihre Riesenschuhe aus, läuft in einer Spirale, begleitet durch den rasanten Trommelwirbel, sich um die eigene Achse drehend, zwei Stockwerke hinauf. An den Wachen geht es seitlich, dem Publikum zugewandt, mit überkreuzten Beinen vorbei. In den geheimen Gang schleicht sie zurück hinter den Thron. Die Bewegungen werden dabei immer mit passendem Sound von Schubidoo untermalt. Die Alarmanlage trickst sie, schließlich wieder links vom Thron, aus, indem sie ihren Oberkörper mit einem „Huh“ nach unten beugt. Den Laserschießeralarm überwindet sie tief am Boden, die Hände vor dem Gesicht winkend. Dann: Das eheliche Königsbett. Sie kriecht unter dem Thron hindurch wieder auf die linke Seite und kommt zur königlichen Schatztruhe. Dazu krabbelt sie nun wieder Richtung Thronvorderseite und greift in die rechte Hälfte hinein. Die Krone (Abbildung 23). – Die Alarmanlage.



Abbildung 23

Rotes Licht blinkt auf und ab, Sirenengeräusche sind zu hören und da kommt auch noch der König. Stille. Die Stimmung ändert sich plötzlich von dem rasanten Tempo in eine ruhige Intimität, in der es möglich wird, dass Vater und Tochter sich aussprechen.

²¹² Spielfassung: „Immer Zweite“. Verein Immoment. Regie: Bühlmann Claudia. UA: Dschungel Wien, 2009. S. 13.

4.3.4. „Immer Zweite“ vs. „Die zweite Prinzessin“

Ursprünglich geplant und konzeptionell vorgesehen war eine Inszenierung des vorhandenen Theaterstücks „Die zweite Prinzessin“ von Gertrud Pigor. Im Laufe der Proben wurde jedoch der Entschluss gefasst, eine eigene Textfassung zu entwickeln. Aus dieser Tatsache ergeben sich nun zwei für die Auseinandersetzung mit der Inszenierung wesentliche Fragestellungen: Warum könnte die Entscheidung für eine selbst entwickelte Spielfassung getroffen worden sein? Welche Qualität steckt in Immer Zweite im Vergleich zu „Die zweite Prinzessin“?

Eine direkte Gegenüberstellung beider Texte stellt sich dabei jedoch als kritisch heraus. Denn das Original-Theaterstück entspricht einer deutlicheren Lesbarkeit und einer größeren Klarheit im Textverlauf. Schließlich wird es über einen Verlag vertrieben und dient als Bühnenvorlage.

Bei Betrachtung der Spielfassung von „Immer Zweite“ ergeben sich einige Problematiken. Die Verständlichkeit durch bloßes Lesen ist an manchen Stellen schwierig. Grund dafür ist unter anderem eine ungenaue Interpunktion. Regieanweisungen sind nicht konsequent in Klammern gesetzt oder durch eine andere Schriftart gekennzeichnet. Die dritte Szene ist ohne Überschrift markiert oder in Szene 7 ist beispielsweise eine Textstelle, die eigentlich von Karlotta gesprochen wird, als Schubidoos Text ausgewiesen. Das Ende im Text der Spielfassung (Musiker: „[...] Seit dem Tag an sind die beiden unzertrennlich.“ Karlotta: Ja, unzertrennlich!“) ist ein anderes als in der Videoaufzeichnung und bei den Aufführungen („Seit diesem Tag streiten die beiden nur mehr am Sonntag!“) Aufgrund der teilweise Unvollständigkeiten und Schwierigkeiten in der Spielfassung wird im Folgenden ebenso auf Erkenntnisse aus den Aufführungen Bezug genommen wird.

Grundsätzlich lässt sich eine geradlinigere und simplere Dramaturgie in dem Theaterstück „Die zweite Prinzessin“ von Gertrud Pigor erkennen. Auch im Theaterstück werden eigene Geschichten von der zweiten Prinzessin nach dem Spiel-im-Spiel-Prinzip erzählt. Diese sind in sich geschlossen, haben einen klaren

Anfang und ein ganz klares Ende, das durch das Scheitern, die erste Prinzessin wieder nicht losgeworden zu sein, gekennzeichnet ist.

Die zweite Prinzessin ist bei Pigor ein junges Mädchen, das sich ungerecht behandelt fühlt. Sie hat voll und ganz die Position der „armen, jüngeren Schwester“. Der Charakter der kleinen Prinzessin in der Stückfassung hat witzige, gelegentlich auch tollpatsche Züge, eigentlich etwas von einer Nicht-Prinzessin. Sie übernimmt die Führung im Verlauf der Geschichte und hat als Ziel, die Erste irgendwie loszuwerden.

Ihr Dialogpartner ist ein Radio. Dieses steht auf der Bühne. Die Stimme gehört einem (zu) gut gelaunte Märchenerzähler, der sich nichts als Harmonie wünscht und eine wunderschöne Geschichte. Dabei wirkt das Radio gelegentlich etwas dummlich und pädagogisch „sehr wertvoll“. Das Ziel des Radios ist es, die Prinzessin auf andere Gedanken zu bringen, indem es immer wieder Märchen zu erzählen beginnt.

„Die zweite Prinzessin“ beginnt ebenso mit der Erzählung des Radios vom Geburtstagsfest der ersten Prinzessin (Szene 1: Die Prinzessin). Dabei kommt die Jüngere auch auf die Bühne und macht murmelnd ihren Unmut klar. Schließlich erzählt beziehungsweise singt sie, dass es unfair ist, die Zweite zu sein.

Sie spielt die Szene des Geburtstagsfestes mit Puppen nach. (Szene 2: Die königliche Familie). Hier wird die Situation und der Ärger der Prinzessin erklärt. Außerdem wird gezeigt, dass die ganze Familie auf ihr herumhackt und sie nichts richtig macht, immer wieder schlechtes Benehmen an den Tag legt und sie schließlich nicht mit zum Schwimmen kommen darf.

Das Radio will sie mit einer „Märchenstunde“ aufheitern. Doch die zweite Prinzessin übernimmt die Erzählerinnenrolle und überlegt sich drei Geschichten, wie sie die große Schwester loswerden könnte: Zuerst (Szene 3: Wolf) soll die Ältere an den bösen Wolf verfüttert werden, der mag aber leider nichts Süßes, weil er davon Karies bekommt. Das zweite Mal (Szene 4: Bär) versucht die zweite Prinzessin ihre Schwester mit dem Bären zu verheiraten. Dieser möchte dann aber auch gleich mit ins Schloss einziehen, und dann taucht auch noch seine

Ehefrau auf, mit der er bereits seit 21 Jahren liiert ist. Wieder klappt es nicht. In der dritten Geschichte (Szene 5: Köchin) soll die Hexen-Köchin die erste Prinzessin in der Suppe kochen. Diese will dafür aber die Juwelen der Königin. Als die zweite Prinzessin diese stehlen will (Szene 6: Der Diebstahl), tauchen ihre Eltern auf und sie soll ins Gefängnis kommen. Königin und König wollen schließlich wissen, warum sie die Juwelen entwendet hat, zeigen dann aber Verständnis für ihre Situation. Der König veranlasst, dass sich die beiden Prinzessinnen das Erste sein teilen müssen (Szene 7: Die Wahrheit kommt ans Licht). Denn der König ist ja auch immer Erster, und es würde ihm selbst gar nicht gefallen, immer Zweiter zu sein. So hat der Märchenerzähler aus dem Radio doch noch seine schöne Geschichte bekommen – „und wenn sie nicht gestorben sind ...“

Zusammenfassend ist klar erkennbar, dass die Grundmotive des Theatertextes als Basis für die Stückentwicklung von „Immer Zweite“ dienen: Die jüngere Prinzessin fühlt sich benachteiligt und erfindet deswegen die unterschiedlichsten Geschichten, ihre große Schwester loszuwerden. Das Radio beziehungsweise der Hofmusiker begleitet die Prinzessin im Stück. Am Ende haben die Eltern Verständnis für die Situation der zweiten Prinzessin und entscheiden, dass sie sich von nun an mit ihrer Schwester im „Erste sein“ abwechseln darf.

Beim Lesen beziehungsweise Sehen der beiden Stücke lässt sich jedoch eindeutig feststellen, dass die selbst entwickelte Version „Immer Zweite“ spannendere Züge aufweist. Im Folgenden werden hierfür einzelne Aspekte genauer betrachtet. Grundsätzlich wird das Problem der zweiten Prinzessin in der selbst entwickelten Fassung ernster genommen und die Geschichte bekommt eine stärkere Tiefe.

Radio vs. Schubidoo: Das Radio ist nicht nur mehr ein Ding, sondern erhält einen Charakter. Alleine durch diese Tatsache gewinnt „Immer Zweite“ die stärkere Tiefe, die in der Stückfassung nicht erreicht wird. Dies erlangt es jedoch nicht bloß dadurch, dass ein Schauspieler die Rolle übernimmt. Durch die direkte, aktive

Spielaktion, Kommunikation und Interaktion von Schubidoo und Karlotta kann sich erst eine wirkliche Beziehung aufbauen. Die gemeinsamen Konflikte, die entstehen, sind interessant auf der Bühne mitzuerleben. Sie gestalten das Stück komplexer und bedeutungsvoller.



Abbildung 24

Das Radio in Pigor's Fassung wirkt teilweise wie der Fernseher, vor den man Kinder setzen will, damit sie Ruhe geben. Es beginnt immer nur irgendeine Geschichte, um die zweite Prinzessin abzulenken. Dabei geht es aber nicht wirklich auf sie ein. In der Figurenbeschreibung der Stückvorlage steht eigentlich, dass das Radio Dialogpartner ist, an dem sich die Prinzessin in ihrer Wut reiben kann. Diese Reibung ist aber definitiv nicht herauszulesen. Die Prinzessin müsste konsequenterweise in ihrem Groll irgendwann im Laufe des Stückes das nervende Radio ausschalten. Es bleibt aber bis zum Schluss an.

In „Immer Zweite“ will Schubidoo die Prinzessin nicht einfach ablenken, sondern er befasst sich wirklich mit ihr, nimmt ihre Gefühle ernst und lässt sich auf sie ein. Durchaus versucht er sie auf andere Gedanken zu bringen, aber die Motivation ist, sie zu trösten. Er spielt ihr Verstecken, singt ihr ein Lied vor, erzählt eine Geschichte. In den Fantasiegeschichten, die Karlotta erfindet, unterstützt Schubidoo sie dabei, eine Lösung zu finden und zeigt ihr gleichzeitig sehr wohl Grenzen.

So könnte durchaus behauptet werden, dass „Immer Zweite“ „pädagogisch wertvoller“ ist, allerdings ohne dabei pädagogisch, dafür aber tiefgründiger, zu sein. Diese Art des miteinander Umgehens, des Begleitens, spiegelt ein zeitgenössischeres Erziehungsprinzip wieder, in dem das Kind als gleichwertiger Mensch angesehen wird.

Prinzesschen: In der Stückvorlage von Pigor schafft die zweite Prinzessin es nicht einmal in ihrer eigenen Fantasie, die Erste loszuwerden. Sie erfindet ihre Geschichten immer so, dass sie letztlich scheitert. Aus psychologischer Sicht könnte gemutmaßt werden, dass sie es gewöhnt ist, immer die Zweite zu sein und daher nicht zu gewinnen. Allerdings, wenn sie aufgrund ihrer Wut diese Märchen erfindet, müsste sie in ihrer eigenen Fantasie jedoch den Sprung schaffen, Erste zu werden. So erscheint dieses Scheitern streng genommen als unmotiviert und inkonsequent und die Figur der Prinzessin gleichzeitig als hilflos.

„Immer Zweite“ verfolgt in diesem Zusammenhang einen anderen, spannenderen Ansatz. Der Hofmusiker begleitet Karlotta in ihren Fantasien, spielt mit ihr mit und zeigt ihr gleichzeitig immer wieder deutlich, dass die Lösung nicht sein kann, Babette Barbie loszuwerden. Dadurch entsteht eine wirkliches Reibungs- und Konfliktpotenzial, was es für die ZuseherInnen interessant macht, und für Karlotta bedeutet dies außerdem, immer wieder neue Geschichten erfinden zu müssen.

Das Ende von „Die zweite Prinzessin“ wirkt banal und nimmt die Probleme der Prinzessin nicht ernst. Die Prinzessin glaubt dem Radio, dass ihre Eltern sie wegen des Juwelenraubs ins Gefängnis stecken würden. Dieses derartig geringe Vertrauen der kleinen Prinzessin in sich selbst und in die Liebe ihre Eltern erscheint merkwürdig. Nachdem Königin und König die zweite Prinzessin zur Rede stellen, antwortet sie zuerst gar nicht und dann mit einem unverständlichen Redeschwall. Dieser beginnt mit „Ichwillauchendlichmalerstesein [...]“²¹³ und endet im Text mit „[...] usw.“²¹⁴. Dadurch wirkt dieser nicht besonders ernst zu nehmend, eher wie das Gequengel eines trotziges Kindes. Die plötzliche Einsicht des Königs daraufhin: „Das ist doch schrecklich, immer auf dem zweiten Platz zu

²¹³ Pigor, Gertrud: Die zweite Prinzessin. Theaterstückverlag: München 2003.S. 19.

²¹⁴ Ebd.

sein, also ich könnte das auch nicht aushalten, ich bin immer Erster [...]“²¹⁵ gleicht dabei einer gewissen Ironie, die wohl kaum in dieser Weise gemeint ist.

Sprache: Generell ist festzustellen, dass die Sprachwahl bei Pigor an einigen Stellen extrem kindlich wirkt, an manchen übertrieben kindisch. Möglicherweise soll das jedoch Erwachsenen einen Spiegel vorhalten und vermitteln, wie begrenzt gelegentlich mit Kindern gesprochen wird.

Kindgerechte Fassung: Abschließend sollen noch einige Details von „Immer Zweite“ hier angeführt werden, die als „kindgerechter“ betrachtet werden können. Die Figuren mit einem Namen zu beschenken, bringt den großen Vorteil mit sich, dass diese dadurch „näher“ wirken.

Als die „schlimmste Gemeinheit oder Ungerechtigkeit“ wird bei „Die zweite Prinzessin“ berichtet, dass die große Schwester von nun an mit den königlichen Eltern auf den Balkon gehen darf, um dem Volk entgegenzuwinken. In „Immer Zweite“ darf sich Babette einen zweiten Namen aussuchen, bei dem sie von nun an immer genannt werden muss. Diese Namensgebung spricht eine persönlichere Ebene an. Genauso wie das Ereignis in der Stückvorlage, am Geburtstag der ersten Prinzessin schwimmen zu gehen, für Kinder nicht eine solch große Sehnsucht hervorruft, wie nicht im Prater dabei sein zu dürfen.

Intelligenter erscheint in der selbst entwickelten Version auch, dass Karlotta klar sagt, was genau sie unfair findet: Sie möchte wie Babette Barbie selbst entscheiden, was sie anzieht und mit dem Königshund Sebastian spazieren gehen. Der Hund wurde anstelle des königlichen Ponys in der Stückvorlage gewählt. Ebenso möchte sie länger aufbleiben und auch Fernsehen dürfen. Die Auflösung des Problems kann durch diese klare Benennung am Ende des Stückes auch direkt auf der Bühne in einer Handlung gezeigt werden. Genauso werden dadurch die damit verbundenen neuen Schwierigkeiten, wie beispielsweise die Tatsache, dass das Spazieren gehen mit Sebastian gar nicht so einfach ist, oder dass es auch ganz schön ermüdend ist, Erste zu sein, direkt gezeigt. In „Die

²¹⁵ Pigor, Gertrud: Die zweite Prinzessin. Theaterstückverlag: München 2003.S. 19.

zweite Prinzessin“ wird zwar das Winken am Balkon vor dem Volk als Wunsch angeführt, am Ende wird es aber weder aufgegriffen noch aufgelöst.

4.3.5. Relevanz für das Zielpublikum: Kinder ab vier Jahren

In Theateraufführungen für junges Publikum ist es natürlich notwendig, das Spezifische der jeweiligen Altersgruppe mitzudenken. Grundsätzlich haben Kinder ab vier Jahren bereits erste „Eifersüchteleien“ miterlebt. Das Gefühl ungerecht behandelt zu werden, weil Geschwistern oder FreundInnen etwas erlaubt ist, das das Kind selbst noch nicht darf. Wesentlich ist an dieser Stelle nun die praktische Umsetzung zu fokussieren: Welche Momente, Situationen und Elemente der Aufführungen haben das junge Publikum besonders angesprochen? Wo waren Reaktionen sichtbar beziehungsweise hörbar?

Das melodische Spiel des Hofmusikers mit seinem Namen, am Anfang des Stückes, findet beim Publikum Widerhall. Die Kinder finden die Improvisation im Rhythmus des Blues witzig und drücken dies auch aus. Die Aufmerksamkeit wird eingefangen und dadurch ein sofortiger Einstieg in die Geschichte ermöglicht.

Generell ist festzustellen, dass das junge Publikum in rhythmischen und musikalischen Momenten besonders mitfiebert. So beispielsweise auch in jener Situation, wenn Schubidoo sich in Szene 2 vor Karlotta versteckt und sie sich auf die Suche nach ihm begibt. Verwundert ruft sie ihn. Auf Zehenspitzen schleicht sie nach links, läuft in den hinteren Teil der Bühne, ruft dabei seinen Namen und macht einen hüpfenden Schritt. „Schu“ - er ist nicht da, sie springt auf das Bühnenteil nach vorne „Schubi“, schaut hinunter - wieder nicht. Das Publikum ist sichtlich erfreut an der Situation. Schließlich ist gerade auch das Versteckspiel ein Element, das Kindern in diesem Alter geläufig ist. Karlotta blickt nach hinten, läuft und macht den Ansatz ihn zu erschrecken, aber auch dort ist er nicht zu entdecken. Vorsichtig hebt sie die eine Hälfte des Thrones auf, der noch immer als Kellerloch von der vorigen Szene am Boden liegt. Karlotta glaubt schon ihn zu fassen, aber sie findet ihn erneut nicht. Da hat sie noch eine Idee, läuft nach vorne

zur anderen Hälfte des Thrones, beugt sich um die Ecke, aber wieder nichts. Doch dann: Ein Trommelrhythmus beginnt. Neugierig begibt sie sich mit im Takt passenden Schrittbewegungen wieder in den hinteren Bereich der Bühne, forscht nach, woher das Klopfen kommt und kippt vorsichtig die Thronhälfte hoch. Wie aus Zauberhand liegt plötzlich Schubidoo darunter, den Rhythmus weiter klopfend. Langsam tauschen die beiden einen Blick. (Abbildung 25)



Abbildung 25

Eine Spannung ist in der Luft spürbar, wenn Karlotta in der ersten Szene die Polster-Spitze in einen Vogel verwandelt und mit diesem spielt. Genauso ist später diese Aufmerksamkeit vorhanden, wenn Schubidoo in Szene 2 am Berg den Vogel „hervorzaubert“ und dieser aus Karlottas Hand frisst. Gerade dieser Wieder-Erkennungswert durch das Wiederholen von bestimmten Elementen ist für kleine Kinder interessant und erfreut sie.

Die „Clownsnummer“ von Karlotta an der Stelle, wo sie als Hexe Schubidoo sucht, sorgt ebenfalls für Gelächter. Mit ihren Riesenschuhen versucht sie den Halfpipe-artigen Thron hinaufzuklettern und rutscht dabei natürlich immer wieder ab.

Amüsiert beobachtet das junge Publikum auch die Schwierigkeit, die Karlotta beim Spazieren gehen mit dem Schlosshund Sebastian hat. Sie geht hinter den Thron und schnappt sich die Schnur des königlichen Hofhundes Sebastian, der natürlich nicht zu sehen ist, da er nicht hinter dem Möbel hervorkommen will. Sie zieht von

vorne. „Na komm Sebastian, komm!“²¹⁶ Karlotta dreht sich um, legt sich die Leine über die Schulter – keine Chance. Sie versucht es anders und gibt die Leine nun zwischen die Beine, geht dabei in die Knie und zieht fest an. Auch das hilft nichts. Also setzt sie sich mit gegrätschten Beinen auf den Boden, stützt sich am Thron ab und versucht den Hund irgendwie zu bewegen – aber keine Chance. Deshalb beschließt Karlotta, ihm zumindest etwas zu fressen zu geben. Dabei wird sie dann jedoch von Sebastian hinter den Thron gezogen. Ihr Papa kommt schon zu Hilfe: „Sitz Sebastian!“²¹⁷ Also stellt es sich als doch gar nicht so einfach heraus, mit Sebastian spazieren zu gehen, und das Publikum fiebert dabei mit.

An zwei Stellen im Stück gibt es erschreckten Widerhall zu vernehmen: Das erste Mal, wenn Karlotta dafür sorgt, dass ihre Schwester verschwindet und sie Babette durch den Kaugummi ersticken lässt. Noch etwas bestürzter reagiert das Publikum, wenn sie später als Meerjungfrau die einzelnen Teile von Babette herausfischt und wieder falsch zusammennäht. Anzumerken ist, dass hier vor allem auch die Erwachsenen in der Familienvorstellung reagiert haben. In der Vormittagsvorstellung mit den Kindergartengruppen hat plötzlich ein Kind zu weinen begonnen.

Festzustellen ist also, dass witzige Momente, die ein bestimmtes Timing haben, sowie rhythmische Elemente für Reaktion im junge Publikum gesorgt haben. Auch Situationen, die Kinder in diesem Alter bereits kennen, wie das Verstecken spielen oder, dass Karlotta länger aufbleiben möchte, finden Begeisterung. Staunen bereiten natürlich alle märchenhaften „Zaubermomente“, wie Schubidoo´s unerwartetes Auftauchen unter dem Thronteil oder Karlotta´s „Verwandlung“ in eine Meerjungfrau.

Grundsätzlich war die Atmosphäre in der Vorstellung mit den Eltern eine viel angenehmere und lockerere. Die Mütter und Väter waren auch nicht ständig damit beschäftigt, ihren Kindern zu sagen, was sie nicht tun dürfen. Den Jüngsten in der „Wochenendvorstellung“ war im Gegensatz zu den Kindern der Kindergarten-

²¹⁶ Spielfassung: „Immer Zweite“. Verein Immoment. Regie: Bühlmann Claudia. UA: Dschungel Wien, 2009. S. 15.

²¹⁷ Ebd. S. 15.

gruppen gestattet, die Aufführung zu genießen, einzusteigen, mitzufiebern und den Gefühlen Ausdruck zu verleihen. Das hatte auch zur Folge, dass die Kinder keine Anzeichen von Furcht gezeigt haben, im Gegensatz zu der Vormittagsvorstellung.

Abschließend soll der Bogen wieder zum Anfang und damit auch zum Dramaturgie-Pilotprojekt gespannt werden: Durch die Aufführung und ihre Analyse ist also deutlich sichtbar, dass eine spezifische Auseinandersetzung mit Dramaturgie stattgefunden hat. Dramaturgische Überlegungen spiegeln sich insbesondere im Aufbau der Geschichte, dem Umgang mit Bühnenbild und Requisiten, sowie musikalischen Elementen.

Dadurch lässt sich letztlich auch ableiten, dass das Dramaturgieprojekt in Bezug auf die Qualität von Theaterproduktion durchaus einen Einfluss hat, da insbesondere durch den Dialog mit einer „außen stehenden“ Person nochmals eine Abstraktion und intensive Beschäftigung mit der Produktion passiert.

5. Chancen für das freie Kinder- und Jugendtheater in Wien

In diesem fünften Kapitel werden nun die Angebote des Dramaturgie-Pilotprojektes in Bezug auf die gesetzten Ziele zusammenfassend reflektiert. Dadurch wird in weiterer Folge erörtert, welche Chancen sich durch das Projekt für das freie Kinder- und Jugendtheater in Wien ergeben können.

Dazu werden eigene Beobachtungen und Erfahrungen an das neunte und letzte Tischgespräch in der Spielsaison 2008/2009 zum Thema „Rückblick und Ausblick“²¹⁸ am 23. 6. 09 im *WUK* mit 14 TeilnehmerInnen, sowie an das Resümee von Petra Fischer²¹⁹ und den Ausblick von Marianne Vejtisek²²⁰, verfasst für die Dokumentation des Dramaturgie-Pilotprojektes 08/09, gekoppelt.

Das Dramaturgieprojekt wird auch in der Spielzeit 2009/2010 unter dem Titel „Dramaturgiestelle Wien“ weitergeführt. Hinsichtlich dessen, dass das Projekt als Pilotversuch startete und insbesondere nachhaltige Ziele verfolgt, ist dies als äußerst positiv zu bewerten.

Um die Übergabe des Projektes fließend zu gestalten, nahm neben Petra Fischer, die sich damit verabschiedete, an dem letzten Tischgespräch die Berliner Dramaturgin Odette Bereska teil. Sie übernimmt offiziell von September 2009 bis Juni 2010 die Aufgaben innerhalb des Dramaturgieprojektes. Dafür fanden bereits im Juni 2009 erste Gespräche mit RegisseurInnen statt, deren Projekte derzeit im Entstehen sind und im Herbst/Winter 2009 Premiere haben sollten. Zudem konnte Odette Bereska sich im Zuge der *Dschungel-Werkschau* im Juni 2009 „Alles muss raus“ einige Produktionen ansehen und somit einen ersten Überblick über Produktionen des freien Wiener Kinder- und Jugendtheaters gewinnen.

²¹⁸ siehe Anhang: A 45 Mitschrift 23. 6. 09 (9. Tischgespräch)

²¹⁹ siehe: Fischer, Petra: Chancen und Erfahrungen. In: Pröglhöf, Julia: *Dokumentation des Pilotprojektes Dramaturgie im freien Kinder- und Jugendtheater in Wien*. Wien: 2009. S. 55-58; <http://www.assitej.at/aktuell/Dramaturgie/Dokumentation%20des%20Pilotprojekts%20Dramaturgie.pdf>; Zugriff: 7. 1. 2010

²²⁰ siehe: Vejtisek, Marianne: Ausblick in die neue Spielzeit. In: Pröglhöf, Julia: *Dokumentation des Pilotprojektes Dramaturgie im freien Kinder- und Jugendtheater in Wien*. Wien: 2009. S. 58-60; <http://www.assitej.at/aktuell/Dramaturgie/Dokumentation%20des%20Pilotprojekts%20Dramaturgie.pdf>; Zugriff: 7. 1. 2010

Odette Bereska war langjährige Dramaturgin und stellvertretende Intendantin in künstlerischen Fragen an Deutschlands größtem Kinder- und Jugendtheater, dem *carrousel*, dem heutigen *Theater an der Parkaue*. Seit 2006 ist sie freie Regisseurin und Dramaturgin und somit mit den Arbeitsformen und Bedingungen der freien Szene vertraut.

Grundsätzlich lässt sich feststellen, dass durch das Dramaturgieprojekt definitiv eine Präzision in der künstlerischen Arbeit und Auseinandersetzung gefördert wird. Denn alle Angebote konnten letztlich auch von den teilnehmenden KünstlerInnen jeweils für die eigene Arbeitspraxis verwertet werden, wodurch natürlich die Qualität der Theaterproduktionen positiv beeinflusst wird. Dies wird insbesondere auch aus der Aufführungsanalyse von „Immer Zweite“ im Kapitel 4.3 dieser Diplomarbeit sichtbar.

Im Folgenden werden nun die zum Startpunkt des Dramaturgieprojektes genannten Ziele mit den gesetzten Angeboten verglichen und reflektiert:

Ziel ist:

„[...] dass Gruppen/RegisseurInnen/Choreografinnen bereits im Vorfeld einer Produktion und während der Proben vom Know-How international erfahrener DramaturgInnen profitieren“²²¹

Freie Gruppen, RegisseurInnen oder Choreografinnen konnten durchaus im Vorfeld einer Produktion und während der Proben vom Know-How einer international erfahrenden Dramaturgin profitieren. Ermöglicht wurde dies durch die Produktionsbegleitungen und die Dramaturgischen Beratungen.

Für das Pilotjahr ist jedoch festzuhalten, dass der Einstieg in die Produktionsbegleitungen definitiv zu spät erfolgte, wie auch Petra Fischer in ihrem Resümee festhält. Grundsätzlich wurde zu unklar definiert wie die Zusammenarbeit für eine *Produktionsbegleitung* konkret aussehen wird, weshalb einige Missverständnisse hinsichtlich der Möglichkeit der Inanspruchnahme entstanden. Wichtig wäre in Zukunft eine im Vorfeld definierte Struktur und einen

²²¹ Anhang: A 107 Beschreibung für die Diplomarbeit

klarerer Zeitplan für die Zusammenarbeit festzulegen, wodurch eine Kontinuität der Begleitung gewährleistet würde.

Durch die Weiterführung des Projektes in der Spielzeit 2009/2010 konnte Petra Fischer, die von ihr im Rahmen der *Dramaturgischen Beratungen in der Konzeptphase* betreuten, Projekte an die Dramaturgin Odette Bereska übergeben. Gerade in Anbetracht der Tatsache, dass im Pilotjahr der Einstieg in die Projekte als zu spät empfunden wurde, konnte dadurch zumindest das Vorwissen von Petra Fischer an die neue Dramaturgin weitergereicht werden. Zu überlegen wäre allerdings, ob Projekte, die im Vorfeld der Produktion betreut werden, nicht auch von derselben Dramaturgin in den Proben weiter begleitet werden sollten. Dies wäre die sinnvollste Variante, da dadurch eine klare Struktur und Kontinuität in der Zusammenarbeit gewährleistet würde. Dies würde allerdings bedeuten, dass die betreffende Dramaturgin für mehr als eine Spielzeit verfügbar sein müsste. Gerade für internationale Gäste wäre eine Zusage dann vermutlich schwierig. Auf der anderen Seite ist zukünftig sowieso keine Produktionsbegleitung im Sinne einer Produktionsdramaturgie Ziel des Projekts, wie Petra Fischer in ihrem Resümee schreibt:

„Es geht vielmehr darum, das Bewusstsein der interessierten KünstlerInnen für dramaturgische Fragestellungen zu stärken und dramaturgisches Denken als Teil der künstlerischen Arbeit mit allen Regeln und Regelbrüchen zu begreifen. Dazu steht eine praxiserfahrene Dialogpartnerin zur Disposition.“²²²

Fischer schreibt weiter, dass die *Produktionsbegleitungen* zukünftig aus folgenden Schritten bestehen würde: Beratung in der Konzeptphase, „Auge von Außen“ während den Proben und analytisches Gespräch nach der Premiere. Die Intensität wäre von den Produktionsbedingungen abhängig.

Durch die Trennung in eigentlich drei „Arbeitsschritte“ kann auch gleichzeitig bei wechselnden DramaturgInnen die unterschiedlichen Erfahrungen der jeweiligen Person positiv genutzt werden, insbesondere wenn im Rahmen der Begleitung keine intensive Zusammenarbeit, sondern eher ein Dialog passieren soll.

²²² Fischer, Petra: S. 58.

Positiv ist, dass für die nächste Spielzeit eine klare Definition der *Produktionsbegleitung* gegeben ist. Wichtig ist dabei jedoch eben die Intensität dieser Zusammenarbeit trotzdem im Vorfeld zu definieren. Als kritisch zu hinterfragen ist, dass eine *Produktionsbegleitung* nur für geförderte Projekte in Frage kommt:

„Diese Form der Produktionsberatung kommt in erster Linie für geförderte Projekte in Frage, kann aber erweitert werden, wenn es die Ressourcen zulassen.

Alle Wiener Gruppen, die ein Konzept bei der MA7 einreichen wollen, können eine Konzeptberatung in Anspruch nehmen, ebenso können alle Wiener Gruppen nach der Premiere ein Gespräch mit der Dramaturgin vereinbaren.“²²³

Ob die Ressourcen, vor allem in Anbetracht der angespannten Subventions-situation jemals eine Erweiterung zulassen, ist dabei fraglich. Beispielsweise wird dadurch auch Produktionen von NachwuchskünstlerInnen, die vielleicht noch nicht gefördert werden, aber Interesse an einer *Produktionsbegleitung* hätten, die Möglichkeit für eine intensive Auseinandersetzung mit einer Praxis-erfahrenen Fachperson verwehrt.

Zumindest können aber zukünftig die einzelnen Angebote, eben die Dramaturgische Beratung im Vorfeld einer Produktion, sowie ein analytisches Gespräch nach der Premiere von allen Gruppen, unabhängig von einer Förderzusage, genutzt werden.

Unklar ist in gewisser Weise, warum zukünftig nicht mehr für alle KünstlerInnen die Möglichkeit besteht, die Dramaturgin vereinzelt in Proben einzuladen, um auf fachlicher Ebene Rückmeldung zu bekommen, insbesondere da Petra Fischer diesen Bereich in Anbetracht des geringen Zeitaufwandes mit einer äußerst fruchtbaren Wirkung empfunden hatte. Viele Theaterschaffende hatten während des Dramaturgie-Pilotprojektes immer wieder die Wichtigkeit eines „Blickes von außen“ betont. Vermutlich ging es den Projektverantwortlichen jedoch darum, eine Abgrenzung zu der *Produktionsbegleitung* zu schaffen, die eben Probenbesuche beinhaltet.

²²³ Fischer, Petra: S. 58.

Generell lässt sich für die *Dramaturgische Beratungen* feststellen, dass diese eine wertfreie Auseinandersetzung mit den künstlerischen Konzepten ermöglicht. Durch das Angebot können noch vor Beginn einer Produktion andere Impulse und Perspektiven aufgenommen und dadurch die eigenen Ideen nochmals aus einem anderen Blickwinkel neu betrachtet werden.

Der Vorschlag von Petra Fischer, das ursprüngliche Konzept nach einer Premiere nochmals mit einer Dramaturgin zu besprechen, wird in der nächsten Spielzeit, wie bereits oben im Zitat herauszulesen ist, umgesetzt. Das Wissen um die Diskrepanzen zwischen theoretischen Überlegungen im Vorfeld und praktischer Umsetzung kann dabei schließlich produktiv genützt werden, auch für nicht subventionierte Gruppen.

Im Tischgespräch am 23. 6. 09 wurde angemerkt, dass für KünstlerInnen, die schon länger in der Szene tätig sind, das Angebot der *Dramaturgischen Beratung* schmackhaft gemacht werden solle und somit auch eine frühere Auseinandersetzung mit Idee und Recherche gefördert werden könne.²²⁴ Für eine zukünftige Umsetzung gab es jedoch noch keine konkreten Vorstellungen.

Ziel ist:

„[...] dass weiters durch Workshops und Diskussionsangebote eine größere Gruppe KindertheatermacherInnen neue Perspektiven angeboten werden“²²⁵

Für die Offenen themenbezogenen dramaturgischen Tischgespräche ist anzumerken, dass sich laut den DiskussionsteilnehmerInnen des neunten Tischgesprächs, durch die Teilnahme von KünstlerInnen aus unterschiedlichen Sparten und mit unterschiedlichen Erfahrungen fruchtbare Diskussionen ergeben hätten. Die Themenauswahl sei als klar, interessant und als Anregung zur weiteren Beschäftigung empfunden worden, und ein Bezug zu eigenen aktuellen Projekten habe dadurch hergestellt werden können. Für zukünftige Tischgespräche wurde überlegt, einen stärkeren Praxisbezug, beispielsweise in Form von Videobeispielen oder gemeinsamen Vorstellungsbesuchen anzustreben. Auch die Wiederbelebung der „Werkstattgespräche“ der ASSITEJ in Verknüpfung

²²⁴ Vgl. Anhang: A 45 Mitschrift 23. 6. 09 (9. Tischgespräch)

²²⁵ Anhang: A 107 Beschreibung für die Diplomarbeit

mit Tischgesprächen wurde vorgeschlagen.²²⁶ Diese „Werkstattgespräche“ fanden im Rahmen von Festivals statt. Dabei wurden die Stücke vor Publikum gezeigt, um im Anschluss intern, also unter den KünstlerInnen, darüber zu diskutieren.²²⁷

„Zuerst wird festgestellt, welche Absichten die Künstler selbst mit dem Stück und ihrer Arbeitsweise hatten und ob das Publikum, wie bei der Planung des Dargestellten erwartet worden war, reagiert hat. Auch der Aufbau der Stücke wird bei den Werkstattgesprächen behandelt. Es wird untersucht, ob der Dialog mit dem Publikum gepflegt oder vernachlässigt wurde oder ob der Umgang der Spieler mit der Zeitdynamik gerechtfertigt war. Leiter der Diskussion sind zwei FachkollegInnen, die anfangs Stellung zu dem Gezeigten beziehen und danach Anstöße zur Diskussion liefern.“²²⁸

Für die Spielzeit 2009/2010 wurde für die Tischgespräche, wie Marianne Vejtisek im Ausblick schreibt, bereits eine neue Form gefunden und geplant:

„Im ersten Jahr wurden durch Petra Fischer grundsätzliche dramaturgische Themen und Fragen zur Diskussion gestellt, im kommenden Jahr sollen darauf aufbauend dramaturgisch relevante Themen an Hand von Ausschnitten (über Video) praxisnahe untersucht werden. Diese Ausschnitte stammen aus deutschen (Festival-prämierten) Produktionen, um einen freien und unbefangenen Umgang aller Beteiligten bei der Analyse zu gewährleisten. Gleichzeitig bleibt dieses Diskussionsforum aber offen für sich heraus kristallisierende thematische Anliegen, die neue Diskussionsformen verlangen.“²²⁹

Für die Workshops gab es noch keine weiterführenden Vorschläge. Für das Pilotjahr ist festzustellen, dass durch die Vermittlung von handwerklichen Eckpunkten und die unterschiedlichen Analysen im Prozess des Workshops für die teilnehmenden Theaterschaffenden neue Perspektiven offenbart wurden.

Ziel ist:

„[...] dass durch ein im Rahmen der Dschungel-Akademie stattfindendes Seminar auch die spezielle Ausbildung von Studierenden im Bereich Kinder- und Jugendtheater-Dramaturgie gefördert werden soll.“²³⁰

Hinsichtlich des Nachwuchses beziehungsweise des Ausbildungsangebotes für StudentInnen schreibt Marianne Vejtisek:

„Die Erfahrung, dass es kaum ausgebildete DramaturgInnen im freien Kinder- und Jugendtheater in Wien gibt, hat zur Zusammenarbeit mit der Dschungelakademie

²²⁶ Vgl. Anhang: A 45 Mitschrift 23.06.09 (9.Tischgespräch)

²²⁷ Vgl. Rössler, Beatrice: S. 56 ff.

²²⁸ Rössler, Beatrice: hier S. 57.

²²⁹ Vejtisek, Marianne: Ausblick in die neue Spielzeit .S. 58-60; hier: S. 59.

²³⁰ Vgl. Anhang: A 107 Beschreibung für die Diplomarbeit

(StudentInnen der Theaterwissenschaften) und dem Lehrgang für Theater und Schauspielpädagogik geführt. Praxisorientierte Angebote wie Tagesseminare werden auch von Odette Bereska durchgeführt.

Neben den oben genannten ist ein weiteres wesentliches Ziel des Dramaturgieprojektes, StudentInnen zu ermutigen, sich für Dramaturgie mit verschiedenen Schwerpunkten in der Wiener Szene der darstellenden Kunst für ein junges Publikum zu engagieren. (Das schließt nicht aus, dass sie als DramaturgInnen auch spartenübergreifend tätig sind.)

Ein weiteres Angebot soll deshalb die „Dramaturgiehospitanz“ bei einer Produktion sein. Die Bereitschaft von Gruppen vorausgesetzt, ist die Teilnahme der HospitantInnen bei Konzeptionsgesprächen, Proben und Nachgesprächen geplant. Neben der Praxiserfahrung steht mit Odette Bereska eine Mentorin zur Seite, die die handwerkliche Seite des Berufes an Hand der Praxis vermittelt. Das Angebot versteht sich nicht dogmatisch, sondern sich nach Bedürfnissen und Lernbereitschaft aller Beteiligten orientierend. Im Idealfall profitieren Gruppen und HospitantInnen gleichermaßen.“²³¹

Dieser neue Zusatz, um die, laut Zieldefinition für das Dramaturgieprojekt, spezielle Ausbildung von Studierenden im Bereich Kinder- und Jugendtheater-Dramaturgie zu fördern, ist als äußerst positive Entwicklung festzuhalten.

Im Rahmen des Pilotjahres kann in dem Sinne jedoch nicht von einer Ausbildung für Studierende gesprochen werden. Vielmehr wurde die Möglichkeit geboten, einen ersten Einblick in den Bereich der Dramaturgie und das Berufsfeld zu bekommen. Dabei ist nun wichtig, wie bereits in Kapitel 3.1 beschrieben, hier tatsächlich nachhaltige Angebote zu setzen und nicht nur Interesse zu wecken.

Im neunten Tischgespräch wurde ebenso überlegt, StudentInnen zur Teilnahme an den themenbezogenen dramaturgischen Diskussionen einzuladen, sowie einen „gemischten“ Dramaturgie-Workshop für KünstlerInnen und Studierende anzubieten.

Im Resümee betont Petra Fischer ebenso nochmals die

„Workshop-Angebote an einen erfahrungsgemischten Adressatenkreis [zu richten], sodass neben den Erfahrungen der Workshopleitung auch die der berufserfahrenen Teilnehmenden dem Nachwuchs zur Verfügung stehen – so, wie die anderen Sichtweisen und Fragen des Nachwuchses befruchtend sein können für die gesamte Gruppe.“²³²

²³¹ Vejtisek Marianne: Ausblick in die neue Spielzeit. S. 58-60. hier S. 59.

²³² Fischer, Petra: S. 55-58; hier: S. 55.

Marianne Vejtisek bestätigt in ihrem Ausblick schließlich, dass sich ein Dramaturgie-Workshop 2009/2010 an einen erfahrungsgemischten AdressatInnenkreis richten werde.²³³

Zusammenfassend lässt sich also feststellen, dass die gesetzten Ziele im Prinzip auch erfüllt wurden. Problematisch wäre es allerdings, wenn die einzelnen Angebote in Zukunft auf diesem Level bleiben würden und keine weiterführende „Vertiefung“ bieten. Dies bezieht sich insbesondere auf die Ausbildung von StudentInnen, sowie letztlich auf eine tatsächliche Förderung der Mitarbeit von Wiener DramaturgInnen in Projekten.

Als Chance hierfür steht, dass, wie Marianne Vejtisek schreibt, die Art der Durchführung weiterhin als „work in progress“ zu betrachten sei,

„d. h., es bleibt offen für die sich verändernden Bedürfnisse und Gegebenheiten der KünstlerInnen, die darstellende Kunst für ein junges Publikum machen und für die Möglichkeiten der engagierten, auf breiter Ebene erfahrenen, DramaturgInnen.“²³⁴

Diese Form beizubehalten, birgt für die TeilnehmerInnen die Qualität, Inhalte im Projekt selbst mitzubestimmen. Beispielsweise konnten durch diese Flexibilität Themen für die Tischgespräche eingebracht werden, und dadurch konnte auf aktuelle Bedürfnisse und Ereignisse eingegangen werden. Als Beispiele hierfür kann einerseits das Thema des achten Tischgesprächs „Möglichkeiten und Notwendigkeit zur Bestimmung der Altersgruppen“, sowie die Kopplung an das *Szene Bunte Wähne* - Tanzfestival genannt werden. Für die Ausbildung der StudentInnen hat die „work in progress“-Durchführung den Vorteil, eben in der nächsten Spielzeit auch Praxiserfahrung sammeln zu können.

Durch das Projekt sollte ja vor allem auch die Zusammenarbeit mit DramaturgInnen gefördert werden, oder wie Marianne Vejtisek im Gespräch meinte, dass eine Auseinandersetzung nicht mehr gemisst werden wollen sollte.²³⁵ Im Pilotprojekt gab es dafür jedoch noch keine realisierte Form. Eigentlich sollte das Projekt nicht nur die Zusammenarbeit mit DramaturgInnen schmackhaft

²³³ Vgl. Vejtisek, Marianne: Ausblick in die neue Spielzeit .S. 58-60.

²³⁴ Ebd. hier: S. 60.

²³⁵ Vgl. Anhang: A 1 Gesprächsnotiz 30. 10. 08 (KuratorInnen)

machen, sondern ebenso, neben dem Vermitteln von dramaturgisch handwerklichen Eckpunkten und dem bewussten Umgang mit Fragestellungen, tatsächlich die Mitarbeit von (Wiener) DramaturgInnen in Projekten fördern.

Dabei ist natürlich die Produktionsrealität freier Theaterprojekte mitzudenken. Konkret bedeutet dies, dass in Theaterproduktionen der freien Szene dramaturgische Mitarbeit einer jener Bereiche ist, auf die unter anderem aus Kostengründen verzichtet wird beziehungsweise werden muss.

Interessant erscheint in diesem Zusammenhang die Nachfrage einer Teilnehmerin bei einem der Dramaturgie-Workshops: Sie hat angesprochen, ob es im Rahmen des Projektes eigentlich so etwas wie ein „DramaturgInnen-Pool“ gebe. Also eine Art Plattform oder Netzwerk, wo bei Interesse für eine Zusammenarbeit mit DramaturgInnen nachgefragt werden könne. Derartiges gab es beim Endpunkt des Pilotprojektes jedoch nicht.²³⁶

Petra Fischer schreibt in ihrem Resümee der Dokumentation, dass durch das Projekt automatisch ein Pool von DramaturgInnen entstehe, auf den Theaterschaffende für zukünftige Projekte zurückgreifen könnten.²³⁷ Bedenkt man dabei allerdings die Produktionsrealität von freien Gruppen, so erfolgt oftmals aus finanziellen Gründen keine Zusammenarbeit mit DramaturgInnen. Dieser Pool, der im Rahmen des Dramaturgieprojektes entsteht und letztlich aus den jeweils verantwortlichen, extra aus dem Ausland eingeladenen, DramaturgInnen besteht, kann vermutlich aus rein finanziellen Gründen kaum von Wiener Gruppen in Anspruch genommen werden.

Die spezifische Qualität, eine Fachperson aus dem Ausland für das Dramaturgieprojekt selbst zu beauftragen, liegt natürlich genau in dieser externen Position. Erfahrungen aus einem anderen Umfeld können dabei genützt und ein neuer, fremder Impuls kann aufgenommen werden. Dies unterstützt wiederum die Förderung neuer Entwicklungen. Das „Nicht-involviert-sein“ in der Szene bietet auch gleichzeitig eine Neutralität.

²³⁶ Während der Fertigstellung dieser Diplomarbeit im Jahre 2010 wurde gerade die Plattform Dramaturgie Austria gegründet, die als ein erstes Projekt „Rent a dramaturg“ anbieten wird, sich jedoch erst im Aufbau befindet. Im Internet zu finden unter:

<http://dramaturgieaustria.wordpress.com>

²³⁷ Vgl. Fischer, Petra: S. 55-58.

Wenn aber letztlich tatsächlich die Mitarbeit von (Wiener) DramaturgInnen in Projekten gefördert werden soll, so muss dafür eine Form gefunden werden. Laut KuratorInnen seien DramaturgInnen speziell im Bereich Kinder und Jugendtheater eher „Mangelware“. Dies bestätigte sich insbesondere auch dadurch, dass die Teilnahme von DramaturgInnen am Projekt eher die Ausnahme bildete. Wesentlich wäre deshalb zu überlegen, wie das Interesse von DramaturgInnen aus anderen Bereichen geweckt werden könnte.

Interessant ist in diesem Zusammenhang die Anmerkung von Petra Fischer in ihrem Resümee „Erfahrungen und Chancen“ in der Dokumentation des Dramaturgie-Pilotprojekts. Die Dramaturgin schlägt vor,

„ob sich die Orte [Anm. für die themenbezogenen dramaturgischen Tischgespräche] auch auf solche der Nicht- Kinder- und Jugendtheaterszene ausweiten ließen, um allmählich eine Aufmerksamkeit dieser „anderen Szene“ wachsen zu lassen. Diese Überlegung hängt damit zusammen, dass einerseits die KünstlerInnen immer weniger sich nur einem Publikumskreis widmen, sondern zwischen Produktionen für ein jüngeres und für ein erwachsenes Publikum wechseln. Andererseits sind gerade dramaturgische Fragestellungen – zunächst – unabhängig vom Adressatenkreis zu bearbeiten und wäre eine diesbezügliche Öffnung wünschenswert.“²³⁸

Bei Ausweitung der Tischgespräche auf nicht typische Kinder- und Jugendtheater-Orte könnte vielleicht eine erste Annäherung stattfinden. Dies hätte des Weiteren den Vorteil, dass eventuell KünstlerInnen aus anderen Bereichen Interesse am Kinder- und Jugendtheater finden könnten. Dadurch könnten neue Impulse oder Kooperationen zustande kommen und in weiterer Folge würde eine Chance auf neue Entwicklungen eröffnet werden.

Wenn diese Initiative, aus der Vogelperspektive betrachtet, eine Entwicklung des freien Kinder- und Jugendtheaters erreichen möchte, muss das Dramaturgieprojekt als Grundvoraussetzung dafür noch öffentlicher gemacht werden. Dafür wäre eine stärkere Werbung durchaus sinnvoll.

Grundsätzlich wurden alle Angebote sehr gut angenommen. Vor allem hinsichtlich der anfänglichen Skepsis der KuratorInnen, zeigte sich durch das Projekt auch, dass definitiv von Seiten vieler KünstlerInnen der Wunsch nach Austausch, Auseinandersetzung und Weiterbildung besteht. Trotzdem hat sich im Rahmen

²³⁸ Fischer, Petra: S. 55.

des Projektes, insbesondere im Rahmen der *Offenen themenbezogenen dramaturgischen Tischgespräche*, ein gewisser „TeilnehmerInnenstamm“ herausgebildet. Dies kann grundsätzlich als eine positive Entwicklung angesehen werden, da sich dadurch auch die Zufriedenheit mit der Qualität des Projektes offenbart. Allerdings stellt sich dadurch auch die Frage, ob andere Theaterschaffende kein Interesse daran hatten, dieses neue Projekt kennen zu lernen.

Die teilnehmenden KünstlerInnen der *Dramaturgischen Beratungen in der Konzeptphase* haben laut Fragebogen alle durch die KuratorInnen von dem Projekt erfahren. Auch in den Vorstellungsrunden wurde des Öfteren erwähnt, dass die DiskussionsteilnehmerInnen durch selbige Quelle auf das Dramaturgie-Projekt aufmerksam gemacht wurden.

Dadurch stellt sich die Frage, ob andere Theaterschaffende, die nicht in intensivem Kontakt mit den KuratorInnen standen, zurückhaltend beziehungsweise kritisch dem Projekt gegenüber reagierten und deshalb nicht teilnahmen oder einfach keine Information darüber hatten. Dadurch ergibt sich als weitere Überlegung, wie das Projekt schließlich stärker eine größere Öffentlichkeit erreichen könnte.

Als sinnvoll kann jedenfalls erachtet werden, dass, wie Marianne Vejtisek in ihrem Ausblick informiert, Claudia Mayer von ASSITEJ als Projektleiterin für die nächste Spielzeit eingesetzt wird. Dies hat einerseits den Vorteil, dass dadurch möglicherweise auch andere Theaterschaffende angesprochen werden. Andererseits steht hiermit eine klar definierte Ansprechpartnerin in inhaltlichen und organisatorischen Belangen zur Verfügung. Mit dieser Projektleiterin gibt es schließlich auch eine Person, die für das Verteilen von notwendigen Informationen zuständig ist, wodurch vor allem Organisation, aber auch inhaltlichen Angebote eine verbesserte Struktur erlangen.

Organisatorisch ist noch anzumerken, dass eine laufende Aktualisierung der Daten auf der ASSITEJ-Homepage als sinnvoll erachtet werden kann. Die aktuellen Termine konnten in der letzten Spielzeit nicht immer gefunden werden. Von den TeilnehmerInnen des neunten Tischgesprächs wurde erwähnt, dass in jedem Fall Erinnerungen im ASSITEJ-Newsletter beibehalten werden sollten.

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass das Dramaturgieprojekt in gewisser Weise einen Beitrag dazu geleistet hat, dass eine Annäherung unter den KünstlerInnen in der Szene und Kommunikation stattfindet. Durch eine aus dem Ausland engagierte Dramaturgin konnte die Qualität der außen stehenden Position mit „fremdem“ Blick für eine objektive, voreingenommene Diskussionsgrundlage genutzt werden, sowie die spezifischen Erfahrungen.

Für Theaterschaffende der freien Kinder- und Jugendtheater-Szene in Wien ergeben sich durch das Projekt die Chancen des Austausches, eines differenzierteren Umgangs mit Fragestellungen durch neue Perspektiven und letztlich die Ermutigung, neue künstlerische Wege auszuprobieren. In weiterer Folge kann dies auch bedeuten, dass dadurch tatsächlich „neuer Schwung“ in das Theater für junges Publikum gebracht werden und eine lebhafte Szene entstehen könnte.

Conclusio

Ausgangspunkt dieser Diplomarbeit war die Fragestellung, ob eine kulturpolitische Initiative wie das Dramaturgieprojekt die künstlerische Qualität von Theaterproduktionen und in weiterer Folge das Niveau der freien Kinder- und Jugendtheater-Szene in Wien nachhaltig verbessern kann.

Abschließend kann festgestellt werden, dass durch das Dramaturgieprojekt die Qualität von Theaterproduktionen beeinflusst wird, beziehungsweise eigentlich beeinflusst werden kann. Denn die Integrierung, der durch das Dramaturgieprojekt gewonnenen neuen Erkenntnisse und Perspektiven in die künstlerische Praxis, obliegt letztlich den Theaterschaffenden selbst.

Aus der Aufführungsanalyse von „Immer Zweite“ kann jedenfalls abgeleitet werden, dass die *Produktionsbegleitung* hinsichtlich der Auseinandersetzung mit dramaturgischen Fragestellungen in der Theaterproduktion auf der Bühne schließlich frucht- und sichtbare Wirkung gezeigt hat. Ebenso offenbart sich, dass die künstlerische Qualität in dieser Theaterproduktion nach den Kriterien des Kuratoriums als „erfüllt“ erachtet werden kann. Dies bezieht sich insbesondere auf die spannende Erzählweise durch die Spiel-im-Spiel-Situationen, den spezifischen Umgang mit dem Bühnenbild, der den Fluss der Erzählung unterstützt, die Mit-Einbeziehung von anderen künstlerischen Sparten, dem Musiker als Gegenspieler, sowie letztlich auch den zeitgemäßen Ansatz der Beziehung zwischen Kind und Erwachsenem.

Dies ist auch in den Begründungen des Kuratoriums für die Förderempfehlungen von 2009 ablesbar:

„Claudia Bühlmann hat in der letzten Saison zwei sehr unterschiedliche Projekte verwirklicht: „Immer Zweite“ (die 2. Prinzessin) überzeugte durch eine gute Adaptierung eines Kinderbuches, ebenso einer handwerklich gekonnten, differenzierten Inszenierung in einem kongenialen Bühnenbild und den Musiker ideal einbindend.[...]“²³⁹

²³⁹ http://www.kuratoren-theatertanz.at/begruendungen_0109.html; Zugriff 5. 8. 10

Aus den Feedbacks zu den *Offenen themenbezogenen dramaturgischen Tischgesprächen*, den *Dramaturgischen Beratungen* sowie den *Workshops* im Pilotjahr kann erschlossen werden, dass die Thematiken für die Theaterschaffenden für die künstlerische Praxis gut angewandt werden konnten und das Projekt neue Perspektiven bot.

Konkret bedeutet dies, dass das Pilotprojekt also die teilgenommenen Theaterschaffenden erreicht hat, und diese die Erkenntnisse für ihre Arbeit nutzbar machen konnten.

Inwiefern dieses Projekt jedoch tatsächlich *nachhaltig* das Niveau der gesamten freien Theaterszene für junges Publikum in Wien verbessern kann, ist nun einerseits von der Kontinuität und andererseits von der Weiterentwicklung des Projektes abhängig.

Die Kontinuität, die in gewisser Weise auch eine Grundvoraussetzung für eine mögliche Weiterentwicklung bildet, ist zum jetzigen Zeitpunkt allerdings in Frage gestellt aufgrund der Ansage des neuen Kuratoriums, das ab Juni 2009 für die Empfehlung von Projekten in der freien Szene verantwortlich ist:

„[...] wir überlegen uns eigene Formate. Das existierende Dramaturgie-Projekt im Bereich Theater für junges Publikum läuft noch weit ins Jahr 2010 hinein, ich habe bisher ein Tischgespräch erlebt, halte aber insgesamt mehr von Formaten, in denen Theorie und Praxis verstärkt ineinanderfließen.“²⁴⁰

Neben der fraglichen Weiterführung nach der Spielzeit 2009/2010 bleibt außerdem offen, welche Maßnahmen gesetzt werden, um das Projekt noch publiker zu machen, sodass noch mehr Theaterschaffende die Angebote nutzen können. Diese Frage war jedoch für die Verantwortlichen zum Endpunkt des Projektes offensichtlich noch nicht präsent, weniger wichtig oder konnte aus kulturpolitischen Gründen nicht thematisiert werden. Außerdem gibt es am Ende des Pilotjahres ebenso noch keine Überlegungen für eine mögliche Form zur Förderung der Einbindung von Wiener DramaturgInnen in Theaterproduktionen. Eine Thematik, die auch nicht von den Verantwortlichen angesprochen wurde.

²⁴⁰ Vikoler, Carolin: Auf in die Zukunft. In: IG Freie Theater (Hrsg.); gift- Zeitschrift für freies Theater. Juli – September 2009. Wien, 2009.

Dies ist insbesondere sehr zu bedauern, als genau dieser Aspekt eine Nachhaltigkeit des Projektes zeigen würde. Schließlich sollte durch das Projekt unter anderem eine stärkere Zusammenarbeit mit DramaturgInnen forciert werden, und dies würde letztlich auch bedeuten, mit DramaturgInnen aus dem „Erwachsenenbereich“ Kooperationen zu suchen und auf das Kinder- und Jugendtheater aufmerksam zu machen, da es eben in diesem Bereich einen Mangel an Dramaturgiestellen gibt. Ein bloßes Schmachhaft machen, die Produktionsbedingungen für freie Theatergruppen kennend und keine weiteren Maßnahmen dafür zu setzen, überzeugt nicht gerade von einer Nachhaltigkeit des Projektes. Das bezieht sich schließlich auch auf die Ausbildung von StudentInnen im Feld Kinder- und Jugendtheater-Dramaturgie. Zukünftig sollen zwar Hospitanzen organisiert werden, dies kann jedoch kaum als adäquate Form von Ausbildung verstanden werden, eher als ein weiterer Ansatzpunkt.

Um das freie Kinder- und Jugendtheater tatsächlich nachhaltig zu fördern, müssten KünstlerInnen, Interessensvertretungen, VeranstalterInnen und KulturpolitikerInnen an einem gemeinsamen Strang ziehen.

Nachhaltig würde in diesem Zusammenhang bedeuten, lösungs- und zukunftsorientierte Maßnahmen zu setzen, also die Probleme²⁴¹ im Kinder- und Jugendtheater berücksichtigend, Maßnahmen zur langfristigen Förderung von Entwicklung zu finden. Wesentlich wäre dabei eben, neben einzelnen Problemen, für die es bereits viele gute Ansätze gab, auch an den „großen“, wie Fördergelder, Vernetzung und Infrastruktur, anzusetzen.

Bisher schien dieses „an einem Strang ziehen“ nicht funktioniert zu haben, wie im Symposium „Wie beeinflusst öffentliche Förderung die Qualität der freien Theater- und Tanzszene?“ im April 2009 angemerkt wurde, denn bedauerlicherweise gebe es in Wien keinen Dialog auf Augenhöhe mit der Kulturabteilung der Stadt. Dies wurde in gewisser Weise durch die Abwesenheit von VertreterInnen des Kulturstandes während des Symposiums bestätigt.²⁴²

²⁴¹ diese wurden insbesondere in Kapitel 1.2 beschreiben

²⁴² Vgl. Dokumentation des Symposiums am 3. und 4. April 2009 in brut „Wie beeinflusst öffentliche Förderung die Qualität der freien Theater- und Tanzszene?“ <http://www.kuratoren-theatertanz.at/presse11.html> Zugriff: 12. 6. 09

Auch im „Dialog 25 Jahre Kinder- und Jugendtheater in Wien“ wurde erwähnt, dass eine stärkere Unterstützung seitens der Kulturpolitik erwünscht sei. Das freie Kinder- und Jugendtheater solle „gepusht“ werden, denn für einen Fortschritt müssten auch die dafür notwendigen Ressourcen vorhanden sein.²⁴³

Der Bereich des freien Kinder- und Jugendtheaters nimmt in Wien eine relativ starke Präsenz ein. Dadurch erschließt sich, dass eine Verstärkung der Förderung und Unterstützung dieser Szene schlüssig wäre. Gleichzeitig steckt darin die Möglichkeit, das schlummernde Potenzial auszuschöpfen und in Wien eine lebhafte und innovative Szene für Theater für junges Publikum zu forcieren.

Die Theaterschaffenden in der Szene scheinen sich wieder anzunähern. Dies sind gute Vorzeichen. Letztlich ist aber neben der Kreativität der KünstlerInnen und ihrer Bereitschaft neue Wege zu gehen, auch die Kulturpolitik gefragt, Ressourcen anzubieten, die zur Ausschöpfung des Potenzials zur Verfügung stehen müssen.

²⁴³ Vgl. Anhang: A 73 Mitschrift 23. 3. 09 (Dialog 25 Jahre)

Bibliografie

Bauer, Gerald M.: Die Begegnung mit der eigenen Wirklichkeit. In: Mennicken, Rainer; Rabl, Stephan (Hrsg.): Theater für junges Publikum. Theater der Zeit: Berlin, 2008. S 108- 113;

Dokumentation des Symposiums „Wie beeinflusst öffentliche Förderung die Qualität der freien Theater- und Tanzszene?“ am 3. und 4. April 2009 in brut; <http://www.kuratoren-theatertanz.at/presse11.html> Zugriff: 12. 6. 09

Dokumentation des Symposiums „Wie beeinflusst öffentliche Förderung die Qualität der freien Theater- und Tanzszene?“ am 3. und 4. April 2009 in brut; <http://www.kuratoren-theatertanz.at/presse11.html> Zugriff: 12. 6. 09; Absatz III: Impulsreferate, Amelie Deuflhard;

Dokumentation des Symposiums „Wie beeinflusst öffentliche Förderung die Qualität der freien Theater- und Tanzszene?“ am 3. und 4. April 2009 in brut; <http://www.kuratoren-theatertanz.at/presse11.html> Zugriff: 12. 6. 09; Absatz IV: Podiumsdiskussion, Berno Odo Polzer zu Qualitätskriterien;

Fischer, Petra: Chancen und Erfahrungen. In: Pröglhöf, Julia: *Dokumentation des Pilotprojektes Dramaturgie im freien Kinder- und Jugendtheater in Wien*. Wien: 2009. S.55-58;
<http://www.assitej.at/aktuell/Dramaturgie/Dokumentation%20des%20Pilotprojekts%20Dramaturgie.pdf>; Zugriff: 7. 1. 2010

Ganser, Katharina: Ich versuche Räume aufzustoßen und neue Dinge und Möglichkeiten zu schaffen. 3 Jahre Dschungel Wien. In: *gift-Zeitschrift für freies Theater*. Februar/März 08. S. 47

Gutachten zur Wiener Theaterreform (Konzeptförderung) 2004 vorgelegt durch die Wiener Theaterjury im November 2004
<http://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/pdf/konzeptfoerderung.pdf> Zugriff: 21. 7. 09. S. 21 - 22.

Gutachten der Wiener Theaterjury 2008 (Konzeptförderungen 2009-2013) vorgelegt im Dezember 2008
<http://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/pdf/konzeptfoerderung09.pdf>; Zugriff: 21. 7. 09.

<http://www.assitej.at/portrait>; Zugriff: 28. 7. 09

<http://www.assitj.de/index.php?id-5>; Zugriff: 22. 7. 2010

http://www.kuratoren-theatertanz.at/begruendungen_0109.html; Zugriff 5. 8. 10

Jahnke, Manfred: Kinder- und Jugendtheater in der Kritik: Gesammelte Rezensionen, Porträts und Essays. Jahnke, Manfred (Hrsg.) *Band 10: Kinder, Schul- und Jugendtheater*. Peter Lang: Frankfurt, 2001.

Kantner, Werner: Von Theater und Tanz, von Nischen und Netzen, von Qualen und Qualitäten, von Künstlern und Kulturvermittlern. In: Schneider, Wolfgang (Hrsg.): *Kinder- und Jugendtheater in Österreich*. Frankfurt am Main: dipa-Verlag, 2000. S. 127-140.

Kock, Sabine. Prekäre Freiheiten – Arbeiten im freien Theaterbereich in Österreich. IG Freie Theaterarbeit (Hrsg.). Wien: IG Freie Theaterarbeit, 2009.

Marcus, Dorothea: Wunderstadt Wien. In: *AKT1 Kölner Theaterzeitung*, Mai 09. S. 23 <http://www.kuratoren-theatertanz.at/presse10.html>; Zugriff: 04. 8. 09

Mennicken, Rainer: Die Jungen sind die Helden. In: Mennicken, Rainer; Rabl, Stephan (Hrsg.): *Theater für junges Publikum - Szene Österreich von Bregenz bis Wien*. Berlin: Theater der Zeit, 2008. S. 8-15.

Mennicken, Rainer; Rabl, Stephan (Hg.): Ein Land voller Impulse. In: Mennicken, Rainer; Rabl, Stephan (Hrsg.): *Theater für junges Publikum - Szene Österreich von Bregenz bis Wien*. Berlin: Theater der Zeit, 2008. S. 7.

Mennicken, Rainer; Rabl, Stephan (Hrsg.): *Theater für junges Publikum - Szene Österreich von Bregenz bis Wien*. Berlin: Theater der Zeit, 2008.

Minichbauer, Raimund: „Theater in Wien und Graz“ Aufführungen und Produktionen. Österreichische Kulturdokumentation (Hg.), Wien 2001.

Pigor, Gertrud: Die zweite Prinzessin. Theaterstückverlag: München 2003.

Pröglhöf, Julia: *Dokumentation des Pilotprojektes Dramaturgie im freien Kinder- und Jugendtheater in Wien*. Wien: 2009.
<http://www.assitej.at/aktuell/Dramaturgie/Dokumentation%20des%20Pilotprojekts%20Dramaturgie.pdf>; Zugriff: 7. 1. 2010

Rabl, Stephan: Nicht Fasching, sondern Kunst! In: Schneider, Wolfgang (Hrsg.): *Kinder- und Jugendtheater in Österreich*. Frankfurt am Main: dipa-Verlag, 2000. S. 103-112.

Rössler, Beatrice: Die freie Kinder- und Jugendtheaterszene in Österreich unter besonderer Berücksichtigung Wiens. Diplomarbeit der Universität Wien. Fakultät für Human- und Sozialwissenschaften. November 2002.

Stegemann, Bernd: Lektionen 1 Dramaturgie. Theater der Zeit: Berlin, 2009.
Stüwe-Eßl, Barbara: Kleine Menschen-Kleine Produktionskosten? Politischer Wert von Kunst für junges Publikum. In: IG Freie Theater (Hrsg.): *gift-Zeitschrift für freies Theater*. Februar/März 08. S. 36-67.

Taube, Gerd: „Qualität, Kritik und Innovation - Kritisches Denken im Kinder- und Jugendtheater“ In: Grimm und Grips 21;
<http://www.kijtforum.at/2007/01/10/qualitat-kritik-und-innovation/>; Zugriff: 21. 7. 2010

Ullmann-Bautz, Dagmar: Theater muss wie Feuer sein. In: Mennicken, Rainer, Rabl, Stephan (Hrsg.): Theater für junges Publikum. Theater der Zeit: Berlin, 2008. S. 20-24.

Vejtisek, Marianne: Auf einem guten Weg. In: Mennicken, Rainer; Rabl, Stephan (Hrsg.): Theater für junges Publikum. Theater der Zeit: Berlin, 2008. S. 64 – 72.

Vejtisek, Marianne: Ausblick in die neue Spielzeit. In: Pröglhöf, Julia: *Dokumentation des Pilotprojektes Dramaturgie im freien Kinder- und Jugendtheater in Wien*. Wien: 2009.S.58-60.

Vikoler, Carolin: Auf in die Zukunft. In: IG Freie Theater (Hrsg.): *gift-Zeitschrift für freies Theater*. Juli – September 09. Wien, 2009.

Vogg Martin: Die Kunst des Kindertheaters- Analyse des künstlerischen Potenzials einer dramatischen Gattung. Band 9: *Kinder-, Schul- und Jugendtheater – Beiträge zu Theorie und Praxis* (Hrsg. Schneider, Wolfgang). Peter Lang: Frankfurt am Main, 2000.

Vogg, Martin: Wo nichts ist, kann etwas werden. In: Schneider, Wolfgang (Hrsg.): *Kinder- und Jugendtheater in Österreich*. Frankfurt am Main: dipa-Verlag, 2000. S. 10-24.

Abbildungsverzeichnis

- Abbildung 1: Agenda-Übersicht zum Vortrag „Dramaturgie“ im Rahmen der Dschungelakademie (ausgehändigt durch Petra Fischer beim Vortrag am 24.10.09)
- Abbildung 26: Szenenabfolge Unentschide seite 1
- Abbildung 3: Szenenabfolge Unentschide seite 2
- Abbildung 4: Szenenabfolge Unentschide seite 3
- Abbildung 5: Probenfoto: Schubidoo spielt Gitarre. Fotograf: Lukas Hochrieder
- Abbildung 6: Probenfoto: Karlotta zerstört Thron. Fotograf: Lukas Hochrieder
- Abbildung 7: computergezeichnete Bühnenbildskizze von Julia Pröglhöf
- Abbildung 8: computergezeichnete Bühnenbildskizze von Julia Pröglhöf
- Abbildung 9: Probenfoto: Karlotta und Schubidoo spielen verstecken. Fotograf: Lukas Hochrieder
- Abbildung 10: computergezeichnete Bühnenbildskizze von Julia Pröglhöf
- Abbildung 11: computergezeichnete Bühnenbildskizze von Julia Pröglhöf
- Abbildung 12: Probenfoto: Karlotta und Schubidoo spielen. Fotograf: Lukas Hochrieder
- Abbildung 13: computergezeichnete Bühnenbildskizze von Julia Pröglhöf
- Abbildung 14: computergezeichnete Bühnenbildskizze von Julia Pröglhöf
- Abbildung 15: computergezeichnete Bühnenbildskizze von Julia Pröglhöf
- Abbildung 16: Probenfoto: Karlotta als Monster. Fotograf: Lukas Hochrieder
- Abbildung 17: computergezeichnete Bühnenbildskizze von Julia Pröglhöf
- Abbildung 18: Probenfoto: Karlotta darf länger aufbleiben. Fotograf: Lukas Hochrieder
- Abbildung 19: Probenfoto: Schubidoo ist beleidigt. Fotograf: Lukas Hochrieder
- Abbildung 20: Probenfoto: Karlotta ist beleidigt. Fotograf: Lukas Hochrieder
- Abbildung 21: Probenfoto: Karlotta und Schubidoo in den Wellen. Fotograf: Lukas Hochrieder
- Abbildung 22: Probenfoto: Karlotta als Meerjungfrau. Fotograf: Lukas Hochrieder
- Abbildung 23: Probenfoto: Karlotta stiehlt Krone. Fotograf: Lukas Hochrieder
- Abbildung 24: Probenfoto: Karlotta und Schubidoo nehmen Vogelgesang auf. Fotograf: Lukas Hochrieder
- Abbildung 25: Probenfoto: Karlotta entdeckt Schubidoo's Versteck. Fotograf: Lukas Hochrieder

Abstract

Diese Diplomarbeit dokumentiert und reflektiert das Pilotprojekt „Dramaturgie im freien Kinder- und Jugendtheater in Wien 2008/2009“. Im Fokus der wissenschaftlichen Auseinandersetzung steht einerseits die Problematik der Stagnation in der künstlerischen Entwicklung dieser „Szene“ und andererseits die kritische Betrachtung des Versuchs, durch eine kulturpolitische Initiative neue Impulse setzen zu wollen. Die gesetzten Maßnahmen zur Förderung von künstlerischer Qualität im Rahmen des Pilotprojektes werden präsentiert und in weiterer Folge deren Auswirkungen und die darin liegenden Möglichkeiten für das freie Kinder- und Jugendtheater in Wien untersucht.

Anhang

Anhang

Gesprächsnotizen

A 2	Gesprächsnotiz	30. 10. 08	(KuratorInnen)
A 4	Gesprächsnotiz	3. 11. 08	(Sommeregger)
A 6	Gesprächsnotiz	27. 11. 08	(Fischer)
A 8	Gesprächsnotiz	1. 12. 08	(Vejtisek)
A 9	Gesprächsnotiz	16. 1. 09	(Vejtisek)
A 11	Gesprächsnotiz	23. 3. 09	(Mayer)
A 12	Gesprächsnotiz	27. 3. 09	(Fischer)
A 15	Gesprächsnotiz	6. 4. 09	(Bühlmann)
A 17	Gesprächsnotiz	3. 6. 09	(Sommeregger)
A 19	Gesprächsnotiz	16. 6. 09	(Artmann)

Mitschriften

A 21	Mitschrift	7. 9. 08	(Projektvorstellung)
A 22	Mitschrift	24. 10. 08	(Vortrag Dschungelakademie)
A 26	Mitschrift	30. 10. 08	(1. Tischgespräch)
A 29	Mitschrift	26. 11. 08	(2. Tischgespräch)
A 32	Mitschrift	18. 12. 08	(3. Tischgespräch)
A 34	Mitschrift	21. 1. 09	(4. Tischgespräch)
A 36	Mitschrift	27. 2. 09	(5. Tischgespräch)
A 38	Mitschrift	27. 3. 09	(6. Tischgespräch)
A 41	Mitschrift	29. 4. 09	(7. Tischgespräch Artmann)
A 43	Mitschrift	27. 5. 09	(8. Tischgespräch Vejtisek)
A 45	Mitschrift	23. 6. 09	(9. Tischgespräch)
A 47	Mitschrift	28. 2. 09/ 1. 3. 09	(Dramaturgieworkshop 1 Artmann)
A 58	Mitschrift	5. 6. 09	(Dramaturgieworkshop 2)
A 65	Mitschriften und Notizen	Fischer 24. 6. 09	
A 73	Mitschrift	23. 3. 09	(Dialog 25 Jahre)

Fragebögen

A 76	Fragebogen Dramaturgische Beratung
A 77	Antworten Fragebogen Dramaturgische Beratung
A 81	Fragebogen StudentInnen- Seminar (Dschungelakademie)
A 82	Antworten Fragebogen StudentInnen- Seminar (Dschungelakademie)

Materialien zu Produktionen

A 86	Flyer Gier nach dir
A 87	Programmheft Gier nach dir
A 89	Flyer Adieu Marie
A 90	Programmheft Adieu Marie
A 92	Programmheft Touch me
A 94	Programmheft Touching CinderElla
A 96	Programmheft Immer Zweite
A 98	Zeitungsbericht Immer Zweite (der Standard)
A 99	Notizen Vorstellungsbesuch 11.2. 09
A 104	Notizen Vorstellungsbesuch 15.2. 09

Sonstige

A 107	Beschreibung für die Dokumentation/Diplomarbeit
A 108	Spielplandaten Dschungel Wien April –Juni 2009
A 111	Telefonnotiz Vejtisek 8. 9. 2009

Gesprächsnotizen

A 2 Gesprächsnotiz 30.10.08 (KuratorInnen)

Interview mit den KuratorInnen der Stadt Wien: André Turnheim, Angela Gleichner, Marianne Vejtisek

Was ist die Ausgangssituation des Projektes?

Vor circa einem Jahr wurden Wiener VeranstalterInnen der Freien Szene für junges Publikum (Dschungel Wien, Wuk, Lilarium) zu einem Gespräch eingeladen um sich auszutauschen, sowie zu überlegen wie ein Austausch möglich sein kann. Als Impuls für das Treffen stehen der Gedanke, dass ein Austausch untereinander passieren muss und ein negatives Gefühl hinsichtlich der Szene für junges Publikum. Im Rahmen des Gesprächs blieb „Dramaturgie“ als wesentlicher Punkt über.

Welche Mängel und Entwicklungen konnten Sie in den letzten Jahren erkennen?

Viele Stücke weisen einen extrem pädagogischen Mehrwert auf, der den künstlerischen verschluckt. Gerade in Jugendstücken steht das PROBLEM im Vordergrund, nicht die künstlerische Umsetzung.

Seit den 80er Jahren scheint die Wiener Freie Szene für junges Publikum stecken geblieben zu sein in den „GRIPS“ Aussagen. Der Nachwuchs lässt auf sich warten, die renommierten KünstlerInnen sind schon lange in Szene verankert und kommen alle aus einer eher politisch linken, gesellschaftskritischen Richtung (der 80er Jahre). Was fehlt ist der Punkt der Abstrahierung und Theorie, denn oft wird von eigenen Weltbildern ausgegangen.

Im Tanz und Performancebereich gab es in den letzten Jahren in der freien Szene eine starke Entwicklung.

Neugierde und Austausch, sowie das Lernen wollen als Ursprung der/des KünstlerIn funktioniert in der Szene für junges Publikum nicht. Sozusagen könnte auch von einer „toten Szene“ gesprochen werden.

Von struktureller, organisatorischer und Veranstalter Seite ist die Szene schwach besetzt. Somit hat Wien im Bereich Kinder und Jugendtheater eine schlechte Stellung.

Ein Problem ist natürlich das Budget. Viele Gruppen leb(t)en (oft sehr gut- was für die freie Szene für Erwachsene anders ist) vom Verkauf ihre Stücke.

Hier stellt sich (für die KuratorInnen) die Frage, ob der Dschungel Wien hier etwas positiv verändert hat? Für die Rezeptionsveränderung der Kinder gab es die positive Entwicklung, dass auch Stücke aus dem Ausland zu sehen sind.

Im Jugendtheater gibt es momentan den Trend, dass Jugendliche selbst spielen in Kombination mit Problemstoffen, was mit der Sehnsucht nach Authentizität beantwortet werden könnte.

Seit Anfang der 90er Jahre gab es keine neuen Entwicklungen (VEDESEID), keinen Austausch. Es wurden sich keine Einflüsse geholt. Die letzte Beeinflussung in Wiener freien Szene für junges Publikum war durch GRIPS.

Stücke werden oft selbst entwickelt, das ist ein Problem. In Wien gibt es keine Leuchttürme, also Leute die was Bestimmtes geschaffen haben und in der Szene leuchten.

Belgien und Holland haben andere Modelle und auch andere Fördermodelle für Kinder und Jugendtheater Szene. In Österreich hat das KIJU (Kinder- und Jugend) Theater

auch mit einer Abwertung zu kämpfen. Es gibt kaum Stücke von AutorInnen. Freie Szene macht freie Stücke.

Ein Mangel der Szene könnte sich möglicherweise auch an den Themen der Stücke zeigen. Die Spielpläne könnten eventuell mal durchgesehen und verglichen werden.

Zentrale Punkte sind

- Der Umgang mit Recherche und Fragestellungen
- Beim Gehen ins Theater trifft man keine anderen RegisseurInnen oder KünstlerInnen. Es scheint kein Interesse vorhanden zu sein sich auf neue Sachen einzulassen, herauszufinden wo neue Strömungen passieren.
- BRUT als positive Entwicklung in der Freien Szene
- Abgesehen davon gilt als Grundproblem ein Mangel an Ausbildung(smöglichkeiten). So könnten auch die Biografien von den KünstlerInnen bei näherer Betrachtung als Grund für die Mängel angeführt werden.

Schließlich ergibt sich aus all diesen Faktoren eine gewisse Ratlosigkeit von Seiten der KuratorInnen. Das Dramaturgieprojekt ist nun ein erster Schritt eine positive neue Entwicklung zu machen

Welche Erwartungen und Wünsche gibt es an die freie Szene selbst?

- mit anderen Fragestellungen an Projekte gehen
- Mit offenem Auge Kinder- und Jugendtheater (neu)betrachten
- der künstlerischen Aspekt in den Vordergrund stellen und Projekt als künstlerische Entfaltung ansehen
- präzise sein, also sehen warum was wie ist.

Bei der Research Präsentation von Touch me konnte man ganz deutlich erkennen, dass die Jugendlichen durch eine andere Form angesprochen waren.

Welche Erwartungen und Wünsche gibt es von ihrer Seite für das Projekt?

Dass

- Austausch angenommen wird
- Dramatische Qualität gefördert wird
- Diskurs in Szene angestoßen wird durch gemeinsame Treffen
- Weiterentwicklung durch Einflüsse von außen und überhaupt eine Notwendigkeit darin gesehen wird

Gefahr ist dass nichts passiert.

Warum wurde Petra Fischer als Dramaturgin gewählt?

Es war wichtig jemanden von außen zu holen- also jemanden außerhalb Österreichs, der theoretisches Wissen und praktische Erfahrungen hatte. Petra Fischer wurde als Vorschlag von Stephan Rabl eingeladen.

A 4 Gesprächsnotiz 3. 11. 08 (Sommeregger)

mit Nika Sommeregger

Wie werden die Stücke erarbeitet?

Gier nach Dir ist der 2. Teil einer langjährigen Arbeit. Der 1. Teil war ein Kinderstück: „Als das Wünschen noch geholfen hat“ im Jahr 2006. Hier haben wir uns genau an Ovids Metamorphosen gehalten. Der 2. Teil ist für Jugendliche. Hier wurde auch Christoph Ranzmeiers „Ans Ende der Welt“ als Inspiration dazu genommen.

Zu Beginn stand eine Auswahl an Texten, die schließlich verwendet werden sollten. Dann gab es ein Grobkonzept für die Aneinanderreihung der Szenen. Der konkrete Text für das Stück ist in den Proben entstanden.

Adieu Marie ist ein fertiges Stück, das auf Funktionieren oder Nicht-Funktionieren zu überprüfen ist. Es ist eine gewisse Erleichterung, dass es ein Stück gibt, es geht hier eher darum Bilder zu kreieren, zu schauen, wohin soll es gehen, was wollen wir zeigen.

Wie ist Petra Fischer in die Produktionen eingebunden? Welche Position hat sie innerhalb der Produktionen?

Petra sollte einen fremden Blick haben, also den Blick von außen, aber mit einer positiven Einstellung ran gehen, also sich darauf einlassen was sie sieht. Das tut sie auch. Leider habe ich das auch schon anders erlebt, u.a. auch bei den früheren KuratorInnen, die oft nur mit ja oder nein, ohne jeglicher Kritik, bewertet haben.

Bei „Gier nach Dir“ war Petra nur einmal bei einer Probe, dies war zwar ein Schlüsselmoment und sehr produktiv, jedoch wäre es wichtig oder wünschenswert, wenn sie bei Adieu Marie öfter dabei wäre.

Wieso wolltest du am Dramaturgie-Projekt teilnehmen?

Ich habe den Wunsch nach Auseinandersetzung mit jemandem vom Außen, um selbst weiterzukommen. Ich hoffe, dass durch das Projekt die Wiener Freie Szene im Ausland auf Interesse stößt.

Ich selbst interessiere mich auch für ausländische Produktionen, aber welche ausländische Produktion interessiert sich für Österreich?? Ich weiß sicher mehr über niederländische oder schwedische Produktionen als diese von mir.

Generell erhoffe ich mir mehr Austausch. Denn wenn wir uns nicht öffnen, gehen wir unter. Wir brauchen das Fremde, um das, wo man sich zu Hause fühlt, tun zu können.

Welche (dramaturgischen) Fragen für die Stücke ergaben sich von deiner und Petras Seite?

Bei Gier nach Dir wäre mehr Austausch super gewesen, hier hätte es auch viele Fragen gegeben, nur hatte Petra wahrscheinlich noch nicht Zeit bzw. wollte selbst erstmals schauen, wie das Projekt anläuft.

Bei Adieu Marie gibt es derzeit noch nicht viele Fragen, hier wird es aber einfach der positive Blick von Außen von Petra sein, der gut ist.

Das Alter wäre zu überlegen. Ich weiß sicher schon, dass ich das Tempelhüpfen weglassen möchte. Hauptsächlich geht es bei Adieu Marie um die Atmosphäre auf der Bühne. Als zentrale Frage könnte die lebendige Erinnerung an eine Person stehen, wobei ich mir das jetzt erstmals aus den Fingern sauge.

**Welche Erfahrungen/Entwicklungen erwartest du durch die dramaturgische
Begleitung?**

für die Produktionen: dass Petra öfter dabei ist bzw. dass wir uns genauer ausmachen
wann es gut ist, wenn sie dabei ist.

Und für mich als Künstlerin, dass es mich einen Schritt weiterbringt. In welche
Richtung weiß ich nicht, aber das Fremde öffnet mir die Welt neu.

Ergeben sich auch Probleme/Schwierigkeiten durch die Begleitung? Welche?

Rein organisatorische: Termine, wie oft wird und kann Petra dabei sein.

A 6 Gesprächsnotiz 27. 11. 08 (Fischer)

mit Petra Fischer

Was ist für dich als Dramaturgin besonders interessant am Projekt?

- In Zusammenhängen und mit Personen arbeiten, die ich nicht kenne. Im dramaturgischen Handwerk herausgefordert zu werden weil der Fokus genau auf das Handwerk gelegt werden muss, da eine gemeinsame Sprache fehlt, wenn man sich noch nicht kennt. Man muss schneller, und präziser auf den Punkt kommen.
- Wie viel braucht es an Involviertheit und wie viel nicht? Knackpunkt des Projektes aber auch interessant auszuloten. Bei Proben zb. frage ich mich, was kann ich jetzt sagen, oder was stört eher den Entwicklungsprozess, wenn ich nur bei 1 probe bin.
- Herausforderung: wie kann ich objektivieren,
- verschiedene Arbeitsweisen, neue, Partnerinnen kennen lernen ist interessant
- Herausfinden, wie das Umfeld/Produktionsbedingungen sind/Austausch mit KuratorInnen

KuratorInnen: Arbeit von kulturpolitischem Gefühl geprägt, aber trotzdem werden die einzelnen künstlerischen Eigenheiten gelassen. Ist gut, dass das Umfeld der KünstlerInnen beachtet wird.

Wie nimmst du die Wiener Szene für freies Kinder und Jugendtheater bisher wahr?

Austausch und Begegnung wird genutzt und das nicht nur zu Thema, es gibt scheinbar auch Wunsch nach generellem Austausch untereinander. Es gibt also noch mehr, als das Interesse am Thema, mit dem wir umgehen müssen.

Eigenes Interesse: freie Szene und Institution

Es gibt keine Koproduktionen, keine Verbindungen; Petra Vorschlag: am Schluss Vorschläge, wie man div. Kapazitäten nützen könnte.

Was sind deine Ziele?

Vorschlagsliste:

Verarbeitung und Arbeitserfahrung (auch f. eigene Zukunft nützen und durch Erfahrung die ich bereits habe aus Deutschland und Schweiz)

Denke immer mit dass es PILOT-projekt ist.

Auch Vorschlag bringen, wie es möglich wäre und prüfen ob es möglich wäre, den Kern des Projektes auf andere Städte zu übertragen/übertragbar zu machen

Über Produktionsdramaturgie:

Vorlauf bei den ersten beiden Produktionen war bereits gelaufen, diesen braucht es aber unbedingt ab der Konzeptentwicklung

Es geht nicht darum komplette Produktionsdramaturgie zu machen, der Auftrag ist ein anderer.

Im Pilot als Feedback, als Auge von außen.

Dabei ist für mich die Frage: wie viel kann ich als Dramaturgin einbringen?

Wenn man extern dazu kommt, kann man auf div. kurzfristige Änderungen nicht gut reagieren. Wie funktioniert Austausch mit jmd. Von außen? Kommunikation zw. KuratorInnen und diversen Projekten im Vorfeld war nicht optimal.

Wie funktioniert Zusammenarbeit in Produktionen?

Vorlauf fehlt, aber bei Vorbesprechung und Probenbegleitung nicht als Produktionsdramaturgie, sondern als Auge von außen

Klarer kommunizieren- was ist überhaupt möglich in bestimmten (Produktions) Rahmen? Rahmen eingrenzen, aber nicht Projekte ausschließen- geht bei Pilot nicht.

Überlegung ist, wie könnte damit bei Weiterführung des Projektes gehandhabt werden? Pool an Leuten??

Über Dramaturgische Beratungen

Für Projekteinreichung 3

Ivonne Zahn und Reihold (Stückentwicklung)

Anfrage als Auge von Außen bei proben

„Matilda“ und „Warum Kind in Polenta kocht“

Auch bei Konzepteinreichung keine Produktionsdramaturgie, aber Zusammenarbeit bei Proben wäre anders, weil schon Vorlauf da wäre.

Was alle sich zunutze machen wollen: fremder blick

Was ist zu sehen, tatsächlich, um gegen eigene Betriebsblindheit Pool zu haben

Petra Fischer kann derzeit noch keine Fragen nenne, die oft aufgetaucht sind

Über Weiterbildungsangebote

Weiterbildung wir man noch sehen, ob sich was ergibt. Idee für Konsultationsmöglichkeit auch für StudentInnen. Ermutigung Projekte zu mache, aber eher als Austausch und im Kontakt bleiben und langsamer Zugang.

A 8 Gesprächsnotiz 1.12.08 (Vejtisek)

mit Marianne Vejtisek (Kuratorin der Stadt Wien)

Wie seid ihr als KuratorInnen in das Projekt eingebunden?

Hauptächlich ist Marianne eingebunden, inhaltlich.

Mit Petra werden Themen für Tischgespräche ausgearbeitet und für die Workshops.

Sie hat Mittlerrolle zwischen Organisation und Vermittlung an Petra.

zb. Zusammenbringen, Leute motivieren zu Tischgesprächen zu gehen, auch Leute, die nicht nur aus der Szene sind, AutorInnen anzusprechen für nächstes Tischgespräch etc.

Was sind konkrete Ziele für das Kuratorium für das Projekt?

Ziel wäre Leute, die am Projekt beteiligt sind, so zu motivieren, dass sie Zusammenarbeit mit DramaturgIn nicht mehr vermissen wollen, weil es weiterbringt und Ziel führend ist

- Forderung kennen lernen, die sie an DramaturgIn stellen können
- gegenseitige Anspruchsforderung
- Diskussionen, Diskurse in der Szene gab es immer, wenn aber jmd. von außen kommt gibt's sachlichere Diskussionswege,
- dass sachliche Gesprächsebene weitergeführt werden will
- Leute selbst überlegen, welche Themen wären interessant

- bei StudentInnen: Kennen lernen und v.a. aus Praxis kennen lernen

Was sind Zukunftsvisionen für das Projekt

momentan läufst erst, eher im April dann erst zu sagen

A 9 Gesprächsnotiz 16.1. 09 (Vejtisek)

mit Marianne Vejtisek (Kuratorin der Stadt Wien)

Was sind Zukunftsvisionen für das Projekt?

- Dass sich Gruppen finden, die vor einer Zusammenarbeit mit DramaturgInnen nicht mehr zurückschrecken, sondern es als Unterstützung und befruchtend sehen
- Dass die Qualität der DramaturgInnen steigt
- Dass ein Pool an DramaturgInnen entsteht und Austausch
- Ausbildung fehlt
- TdJ oft die profiliertesten DramaturgInnen.

Ziel, dass es selbstverständlich wird, Zusammenarbeit mit DramaturgInnen als fruchtbar zu sehen

Produktionsbegleitungen: Ursprünglich war ja geplant, dass Petra 4 Produktionen intensiv begleitet, das ist ja jetzt nicht der Fall gewesen, oder? Kann es oder soll es in Zukunft eine dramaturgische Begleitung geben? Wie könnte die in Zukunft aussehen? Wieso hat sich das mit den Produktionsbegleitungen anders ergeben, als geplant?

Projekt ist work in progress und eine Produktionsdramaturgie in dem ursprünglichen Sinn war ja nicht geplant, wäre nicht machbar.

Wichtig hier war eine Vorproduktionsphase, dann Auge von außen und eine Nachbesprechung

Auseinandersetzung mit Weiterbildung war auch v.a. für Projekt sehr wichtig.

Was ist der bisherige Status Quo?

Austausch für Projekte wird angenommen und die Offenen Tischgespräche führen auch dazu, dass danach ein Austausch möglich ist.

Warum blieb Dramaturgie als wesentlicher Punkt stehen bei eurem Gespräch damals mit VeranstalterInnen?

Austausch: wo steht man?

Themen waren sonst eher formale, wie Vernetzung und Finanz.

Dramaturgie war insofern gut, dass man wusste, hier kann man was tun.

Freie Szene Entwicklungen und Trends:

Die Tanz und Performance Szene hat sich ja in den letzten Jahren in Wien sehr entwickelt. Hat das auch Auswirkungen auf Kiju-Szene?

Kaum, ehesten Claudia Meyer, Christian Rainer (eher Performance)

Wie sind die österreichischen Produktionen international Vertreten?

Auf bekannte Festivals eher keine WienerInnen, müsste noch recherchiert werden, Stefan Rabl mit „Überraschungen“. Szene Bunte Wähne und Shäxpir haben guten Ruf international.

Gibt es auch in anderen Bereichen (außer Dramaturgie) Problematiken oder Stagnation? Wie äußert es sich?

Weil Szene verwoben ist, von Geschichte her. Die Alten, die zusammen angefangen haben, arbeiteten mit learning by doing. Ausbildung gab's damals nicht / gibt's nicht.

Welche Mängel gibt/gab es in den letzten Jahren im Jugendtheater?

- Problemstoffe, Sprache
- Wie man mit Thema umgeht
- Was fehlt sind Highlights

(Versailles Versailles ist so eines; auch zeitlos schön THEARTE → muss nicht unbedingt zur Bildung beitragen)

Wie würdest du die Produktionen vom Dramaturgieprojekt beschreiben?

„Gier nach Dir“ → gute Mittel und Erzählform

„touching cinderella“ → Figuren, Bühne etc. interessante Wege; nicht übermäßig außerordentlich aber gut

A 11 Gesprächsnotiz 23. 3. 09 (Mayer-Assitej)

mit Claudia Meyer (Assitej Austria) bzgl. Dramaturgie-Workshop

Workshop zum Thema "Dramaturgie im Produktionsprozess"

Beschreiben, analysieren und Varianten entwickeln von ausgewählten Stücken und Inszenierungen

Der Workshop setzte sich mit folgenden Fragestellungen auseinander:

- Welche dramaturgischen Begriffe eignen sich für die Probenarbeit?
- Wie kann ein Anfang gesetzt werden? Wie geht es weiter?
- Wie kommt man zum richtigen Schluss?
- Wie können dramaturgische Fragestellungen an die DarstellerInnen vermittelt werden?

Tag 1

Begrifflichkeiten und Fachbegriffen

In Gruppen wurden Begriffe zur Dramaturgie gesammelt und anschließend sortiert.

Anschließend erhielt jede Gruppe 3 Begriffe, die definiert werden sollten. (Stoff-Thema, Figur-Rolle, Situation –Gestus, W-Fragen)

Dramaturgische Begriffe waren wichtig zum Arbeiten, jedoch zeigte sich auch die Schwierigkeit hinsichtlich der Grenzen durch die unterschiedlichen Arbeitssituationen (Genre, Position: SchauspielerIn, RegisseurIn)

Abend: Vorstellungsbesuch Versaille, Versailles mit anschließendem KünstlerInnengespräch. Die Arbeitsweise war interessant: Es wurde im Kollektiv von TänzerInnen und SchauspielerInnen gearbeitet. Gegen Ende der Woche kam immer ein Dramaturg hinzu, sowie öfter in der letzten Probenphase

Tag 2

Stücke beschreiben, kritisieren, fragen- als wesentliche Punkt von Dramaturgie

Besprechung von Szenen in Gruppen, die davor angesehen wurden. Jeweils Anfänge/Epiloge, die schon meist die ganze Geschichte erzählten. DramaturgIn als FragestellerIn, Blick von außen.

Texte lesen

Die Stücke „Wilde Schwäne“ und „Der zerbrochene Schlüssel“ wurden von je einer Gruppe gelesen mit der Aufgabe des anschließenden Beschreibens

A 12 Gesprächsnotiz 27. 3. 09 (Vejtisek)

mit Petra Fischer (Marianne Vejtisek ebenfalls anwesend)

Über den Dramaturgieworkshop

TeilnehmerInnen waren aus unterschiedlichen Bereichen mit unterschiedlichen Erfahrungen, was eine gute Grundlage bot, denn alle Erfahrungen sollten für die anderen TeilnehmerInnen nutzbar gemacht werden, was zu einer guten Atmosphäre beigetragen hat.

TeilnehmerInnen waren sehr bereit die eigenen Ideen/Vorstellungen preiszugeben und haben keine Rezepte erwartet. Das Bedürfnis für so einen Workshop war klar erkennbar.

Für einen zukünftigen Workshop wäre es wichtig:

Gemeinsame Aufführung zu sehen, um sich auf etwas beziehen zu können, da dies einen neutralen und konkreten Rahmen vorgibt. Weiters bieten sich dadurch ein gemeinsames Erlebnis und ein Austausch danach an. Interessant wäre auch eine Vorstellung zu finden, die normalerweise nicht besucht würde, weil der eigene Horizont sich erweitern kann, mit anschließendem KünstlerInnengespräch.

Über Dramaturgische Beratung in der Konzeptphase

Wie war der Ablauf der Begleitung?

Konzepte wurden vorgelegt und noch offene Fragen wurden gestellt. Grundsätzlich sollte ein Austausch schon bei ersten Ideen gesucht werden, also vor Projekteingabe.

Ivonne Zahn und ihr Autor hatten ein Expose, das gemeinsam umgekrempelt wurde
Stefan Libardi hatte ein Konzept, das gegenlesen und mit kritischen Anmerkungen versehen werden sollte

Maria Spanring hatte eine Idee, die Schritt für Schritt zur Einreichung führte, also Eingrenzen von Thema und Folgen.

Inhaltliche Arbeit war Recherche zu Form/Material, Überprüfen von Potenzial in Stücken.

Wie war deine Position innerhalb der Projekte?

Wichtig ist eine neutrale Position zu behalten, jedes Projekt gleich zu behandeln und neutral und objektiv zu bleiben. Manches inspiriert, wo aufgepasst werden sollte, dass nicht zu viel Input geleistet wird. Außerdem war es auch wieder wichtig, in kurzer Zeit eine gemeinsame Sprache zu finden und Denkweisen zu vermitteln.

Welche Verbesserungsvorschläge hast du bzgl. Beratungen in der Konzeptphase?

KünstlerInnen ermutigen auch mit wenig zu kommen, im Bewusstsein des Unfertigen aneinander zu treten, Chance in der Offenheit, die in einer Beratung liegt, nützen, da diese Person nicht bewertet sondern berät.

Über Dramaturgische Beratung als Blick von außen

Blick von Außen in der Endprobenphase ist in Bezug auf den relativ geringen Zeitaufwand sehr fruchtbar.

Möglichkeit bestünde auch, nach Abschluss der Produktionen, eine Analyse der Konzepte im Nachhinein zu machen. Somit könnte für zukünftige Projekte Erkenntnis gewonnen und Nutzen gezogen werden, durch das Stellen von Grundfragen an Konzept und Stück.

Über Produktionsbegleitung

Wie ist für dich der Ablauf der Begleitung verlaufen, an welchem Stand waren die Projekte?

Der Vorlauf/Einstieg in die Produktionen war zu relativ spätem Zeitpunkt, weshalb viele Punkte nicht mehr zur Diskussion gestellt werden konnten, wie etwa Besetzung, Termine, thematische Schwerpunkte.

Der späte Einstieg hatte auch gleichzeitig die Problematik, dass hinsichtlich des großen Zeitaufwandes nur mehr wenig Einflussnahme auf die Produktionen möglich war. Somit wäre eine Zusammenarbeit ab der Konzeptphase sinnvoll.

Aufgrund des Fördersystems ist dies aber problematisch. (Anm. von Marianne)

Das Feedback, grundsätzlich ging es immer darum, was das soeben gezeigt, erzählte. Zu unterscheiden sind diesbezüglich auch die unterschiedlichen Herangehensweisen. Bei Stückentwicklung mit/über eine Researchphase (Touching Cinderella), ging es darum zu überlegen, welchen Weg lohnt es sich, weiter zu verfolgen, was lässt sich gut weiter entwickeln, was sind weitere Arbeitsschritte. Ein gemeinsames Gespräch zum Probenstand konnte noch nicht stattfinden, das passiert am 30.4.09.

Insgesamt war zu beobachten, dass die RegisseurInnen nicht so viele dramaturgische Fragen hatten, möglicherweise, da eine Auseinandersetzung mit einem/einer DramaturgIn nicht regelmäßig passiert.

Welche spezifischen Merkmale oder Problematiken kannst du jetzt für die Produktionen beschreiben?

Fragen, die für Petra als DramaturgIn relevant waren, musste sie oft anbringen.

- Figurenarbeit (Material für SchauspielerInnen)
- Richtung, in die die Geschichte erzählt werden soll, Tiefe in die gegangen werden könnte

Aus Produktionsbedingungen heraus, ging es eher um Fertigung. Für Petra waren die Vorphasen und der Probenzeitraum bei „Touching Cinderella“ und „Immer die 2.“ zu kurz, weshalb nur wenig gedankliches Material zur Verfügung war.

Durch das Aufeinanderprallen von verschiedenen Erfahrungen, ergab sich eine Reflexion über die Art des Poduzierens insbesondere bei Claudia.

Zu wenig Zeit bringt einen um die gedankliche Tiefe und mehrere Varianten.

Wie war deine Position innerhalb der Produktionen?

In fremdem Rahmen, fremden Leuten und fremden Produktionen

- Eine gemeinsame Sprache zu finden
- Sich schlussendlich auch für ungelöste Felder/Fragen, die nicht unbedingt dramaturgischer Art waren, zur Verfügung stellen zu müssen.
- Dramaturgisches Handwerkszeug anzuwenden, Fragen zu vermitteln

Welche Verbesserungsvorschläge/Anregungen hast du für die Zukunft?

Beide RegisseurInnen waren offen und hätten sich mehr Anwesenheit von Petras Seite gewünscht.

Bei „Immer die Zweite“ war geplant wöchentlich zu kommen und sich dann auszutauschen, der Arbeitsprozess hat letztlich eine Struktur bekommen.

Bei „Adieu Marie“ hat eine gemeinsame Auseinandersetzung mit dem Stück nicht stattgefunden, daher war die Position eher das Auge von Außen. Die Intensität der Zusammenarbeit war nicht klar abgeklärt und Nika war unsicher, wie sehr sie Petra in Anspruch nehmen dürfte.

Was sind Verbesserungsvorschläge für die Zukunft?

Der gemeinsame Vorlauf müsste ein anderer sein, etwa eine einwöchige intensive Zusammenarbeit, auch um eine gemeinsame Basis zu finden. Für zukünftige Projekte, sollte auch immer eine „Übergabe“ von alten und neuen DramaturgInnen stattfinden, wenn sich Produktionen zeitlich überschneiden. Mit den Produktionen selbst sollte ein Zeitplan im Vorfeld festgelegt werden.

Zu Überlegen ist auch, welchen Stellenwert bzw. Anteil die Produktionsbegleitung innerhalb des Projektes ausmachen könnte/sollte.

A 15 Gesprächsnotiz 6.4. 09 (Bühlmann)

mit Claudia Bühlmann bzgl. Produktionsbegleitung

Welche Erwartungen hattest du an das Projekt bzw. Petra Fischer?

Erstmals keine. Wichtig war mit Petra in einen schöpferischen Dialog zu kommen und Produkte auszuformulieren. Petra in der Funktion als Spiegel für Prozess und Produkt war die Vorstellung.

Warum hat es dich interessiert am Projekt teilzunehmen?

Anfangs gab es eine gewisse Skepsis. Dramaturgie hat einfach eine ganz essentielle Funktion, der Rhythmus einer Dramaturgie ist auch für eine/n RegisseurIn wichtig, über Dramaturgie lässt sich die Art der Ästhetik und Geschichte beeinflussen.

Die anfänglichen Bedenken standen auch in Zusammenhang mit dem eigenen guten Gespür für Dramaturgie und dem Willen selbst die Schwerpunkte zu entscheiden. Ängste gab es auch in Bezug auf die Möglichkeit gegenläufiger Ideen und ob eine Zusammenarbeit denn funktionieren könnte. Nach dem ersten Gespräch mit Petra zum Kennen lernen und klären der Vorstellungen über eine Zusammenarbeit, stellte sich eine fruchtbare Zusammenarbeit als Möglichkeit heraus.

Wie war Petra in die Produktionen eingebunden?

Im Research für „Touching Cinderella“, der nicht gefördert wurde, jedoch trotzdem stattfinden sollte, gab es Unterstützung von Petra, was ihrerseits ebenfalls eine neue Erfahrung darstellte. Beispielsweise beim ersten „Schuh-abgabe“ Wochenende machte sie auf bestimmte Fragen aufmerksam. Unnatürlich erschien Petra der knapp bemessene Zeitabstand zwischen Research und Produktion.

Aufgrund von besonderes abstraktem Denken, hat Petra über bestimmte wesentliche Fragen zurückgeführt.

Die Vorphasen waren immer sehr fruchtbar, im Projekt selbst war die Zusammenarbeit zu zersplittert.

Da die Probenzeiten bei „Touching Cinderella“ nicht einer bestimmten Struktur folgten und sich Petra auch aufgrund ihrer eigenen Lehrverpflichtung nicht dieser Flexibilität der Zeiten anpassen konnte, war es etwas schwierig, auch in Bezug auf die Weiterarbeit in der Produktion.

Beim Research war klar, dass Petra nur sporadisch dabei sein würde, bei „Touching Cinderella“ war ursprünglich von Claudia Bühlmanns Seite das Verständnis gewesen, dass Petra wirklich eine Produktionsdramaturgie macht, was aber eher eine Begleitung wurde.

Bei „Immer die Zweite“ hat die Kommunikation via Internet oder Telefon gut funktioniert, jedoch die direkte Anwesenheit wäre öfters gut gewesen.

Welche Verbesserungswünsche oder -vorschläge hättest du an eine zukünftige Begleitung?

- Im Vorfeld gemeinsam jeweils dem Projekt entsprechend Zeiträume besser zu planen (mit Ersatzterminen)
- Gute Vorbesprechung
- Wöchentlicher Termin
- Besprechung, wenn Projekte direkt auf der Bühne dann sind.
- Eine Person zur Projekt-Koordination wäre gut gewesen
- Grundsätzlich ist die Frage für eine/n DramaturgIn die so ein Projekt begleitet, ob die Fähigkeit des schnellen Umschaltens da ist, wenn beispielsweise mehrere Proben an einem Tag sind. Bei Petra war das gegeben, ist jedoch personenabhängig.
- Eine Dramaturgische Beratung mit Spezialisierung oder besonderer Erfahrung in anderen Sparten (Musik, Tanz, Medien) wäre für mich zur Vervollkommenung spannend.

Was hast du für dich durch die Begleitung gewonnen?

Der Begriff der Dramaturgie hat sich erweitert, neue Perspektiven der Betrachtung haben sich ergeben. Auf persönlicher Ebene wurde eine Bestärkung im Bezug auf die Wichtigkeit von Dramaturgie und diesen Blick von außen aus einer anderen Perspektive bestärkt.

Das Einlassen auf eine erneute Mitarbeit im Projekt würde mich interessieren, v.a. aber mit oben genannten Wünschen.

A 17 Gesprächsnotiz 3.6.09 (Sommeregger)

mit Veronika Sommeregger bzgl. Produktionsbegleitung

Wie war Petra schließlich in die Produktionen eingebunden?

Bei „Gier nach dir“ kam Petra ja erst in der Mitte der Produktion. Bei „Adieu Marie“ war sie von Beginn an dabei. Es gab 5 vorbereitende Gespräche, wobei sie bei den ersten beiden dabei war.

Bei diesen Gesprächen ergaben sich viele Fragen und Diskussionspunkte, was durchaus mit Petras Diskussionsfreude und Fähigkeit Diskussionen voranzutreiben zu tun hat und auf einer themenzentrierten Ebene zu bleiben.

Frage war u.a.

Wie gehen Kinder mit dem Tod um?

Was glauben Mütter/nicht-Mütter?

In der dramaturgischen Diskussion, stellte sich auch die Frage, ob das Stück aufgehen wird. Wie gehen wir mit schwierigen Szenen um?

Wie gehen wir mit der simplen Sprache um?

Was wollen wir Kind sagen, wenn wir Kind sehen, dass Mutter verloren hat?

Was wollen wir erzeugen? Mitleid?

Petra hatte sehr viel Material gesammelt zum Stück.

Von der Stückdramaturgie ergab sich das Problem, dass es sehr auf die Großmutter fixiert war. Deswegen wurde in der Bühnenfassung die Perspektive auf das gemeinsame Leben, die gemeinsamen Erfahrungen gelenkt. Petra war 2-3 Mal in den Proben dabei, was definitiv zu wenig war. Bei diesem Stück wäre es wahrscheinlich nicht notwendig gewesen, jedoch aber bei „Gier nach dir“ wäre es wünschenswert gewesen.

Was hast du für dich durch die Begleitung gewonnen?

(hat es dich weitergebracht, war ja auch eine erwartung zu beginn??)

Conclusio für Nika: Es braucht den Blick von Außen, das Fremde, das dich weiterbringt.

Für die Nächste Produktion hat mir die Beratung insofern geholfen, dass es wichtig ist theoretisch zu Diskutieren. Ich gehe in meiner Arbeit immer von theoretischen fragen aus.

(in Marie war es die Parallelität 2 verschiedener Zeiten, die mich interessiert hat, wie sieht das aus)

Theoretischer Diskurs zum Stück kam auch gelegen, da im nächsten Stück auch theoretischer Ansatz. Im nächsten Stück wird Material, Thema und Proben bearbeitet und auch immer wieder zeit für Diskussionen sein. Diese als Teil des Probenprozesses.

Für mich persönlich hat es mit Bestärkt, dass meine Arbeit passt. Durch Gespräche mit Petra und die Begleitung hat sich für mich eben gezeigt, dass richtig ist was ich mache, da ich auch selbst diesen theoretischen Ansatz habe. Ich gehe sehr dramaturgisch vor, wollte aber immer selbst bestimmen, was auf der bühne passiert und daher habe ich mich für Regie entschieden.

Was hat sich durch die gemeinsame Arbeit für dich an den Produktionen ergeben? Siehe 1 und ...

Bestärkt in eigener Arbeit

Dynamik zwischen eigenem und Fremden, wo selbst in Frage stellen/hinterfragst, dass dich in neue gemeinsame künstlerischen Welten bringt.

Bestätigung dass nur mehr hauptsächlich mit Frauen Arbeit machen will.

Für das nächste Projekt aber fraglich, ob dramaturgische Begleitung dabei sein wird.

Wird über asylsuchende Jugendliche und Blick von Außen wird von Institution und Menschne, die sich mit Theater beschäftigen sein.

Es wird nicht so sehr um dramaturgische Fragestellungen, denn um die jugendlichen gehen, die illegal hier sind.

Bei Aischa oft kritisiert worden, dass falsch verstanden werden kann, da die Inszenierung bewusst so gemacht wurde, wie „unser Blick auf MigrantInnen“ (vor allem von LehrerInnen)

In Villach im Mai 09 sind 2 Jugendliche, muslimischer Herkunft gekommen, die bestätigt haben, dass sie es toll fanden und verstanden haben.

Außerdem habe ich das Angebot der Beratung selbst jetzt 2 mal bekommen und möchte es auch anderen Gruppen Möglichkeit lassen.

Welche Verbesserungswünsche oder –vorschläge/Anmerkungen hättest du an eine zukünftige Begleitung?

Bei den Proben sollte generell mehr Anwesenheit sein, die Intensivität jedoch natürlich von Produktion zu Produktion abgewogen werden.

Die Tischgespräche und Dramaturgieprojekt selbst sieht Nika als eines der gelungensten der letzten Jahre. Möglichkeit auf dramaturgische Beratungen zurückzugreifen, müsste zeitlich und quantitativ flexibler sein.

Verbindung zwischen Theaterwissenschaft und Praxis wäre für mich wünschenswert. Kein Austausch sondern Fragestellungen wo Schnittstellen und Möglichkeiten zwischen Praxis und Theorie

Zb. gier nach dir- Antike

Theoretische Frage gestellt, über die Rolle der Frau in der Antike

In Kooperation mit Thewi : Göttinnen und Macht oder Liebe und Sex in der Antike

Forschungsaufgaben an Thewi und gegenseitiges Besuchen (KünstlerInnen und WissenschaftsstudentInnen.)

Wie haben sich deine Erwartungen erfüllt?

Diese haben sich wirklich vollkommen erfüllt. Die Zusammenarbeit war ein profunder Diskurs. Petras Blick war wohlgesonnen und mit Interesse/Freude (nicht wie viele dt. DramaturgInnen von oben herab)

Aber ich war auch überrascht, das Einlassen auf das Fremde hat sich absolut rentiert. Im Vorfeld hatten wir ja 1 1/2 Stunden gesprochen und uns schließlich aufeinander eingelassen mit einem gegenseitigen Zugestehen und Vertrauen auf die Kompetenz des/der anderen.

Dramaturgieprojekt sehe ich als kein Projekt, das i.d.S. verwertbar ist, keine Fakten.

A 19 Gesprächsnotiz 16.6.09 (Artmann)

mit Marianne Artmann (Dramaturgin Dschungel Wien)

Fragen:

Wo steht derzeit die Szene für Kinder- und Jugendtheater in Wien?

Welche aktuellen Entwicklungen (negativ und positiv) hast du in den letzten (1-5) Jahren wahrnehmen können?

Welche Änderungen bzw. was hat sich durch den Dschungel Wien an Entwicklungen ergeben?

Vermehrt Jugendproduktionen

Derzeit gibt es sehr viele Produktionen für Jugendliche und wenige für Kinder. Der Dschungel versucht alle Altersgruppen und Genres zu bedienen und ist daher auch abhängig von den freien Produktionen. Bei den letzten (Förderungs-)Einreichungen waren alle Projekte für Kinder für die Altersgruppe 8+ , sowie viele Jugendtheaterproduktionen. Bei den Kleineren wäre das Publikum da, auch im privaten Bereich. Der Dschungel müsste dadurch mehrere Produktionen aus dem Ausland einkaufen, wobei hierfür nur für wenige Budget da ist. In der Gesprächsrunde am 5. Juni bei der IG Theater, was durch den Dschungel verändert hat, wurde der Aspekt, dass seit dem Dschungel mehr Produktionen für Jugendliche gemacht werden ebenfalls benannt. Warum wäre zu überlegen. Eventuell könnten die KünstlerInnen gefragt werden, vielleicht weil die Themen für Jugendliche mehr interessieren oder die mediale Wahrnehmung von Jugendtheater in Form von Kritiken eher größer ist.

Theater für die Allerkleinsten

Ist ein Boom, den es in Deutschland seit ca. 2 Jahren gibt, der aber noch nicht auf Österreich übergeschwappt ist. In Deutschland bedienen auch städtische Theater, wie in Leipzig, Düsseldorf diesen Markt. In Österreich produziert das Toihaus in Salzburg regelmäßig, sowie Cordulla Nossek aus Wien. Der Dschungel hat versucht hier mit Eigenproduktionen einen Impuls zu setzen.

Tanz für junges Publikum

Im Bereich Tanz für junges Publikum hat sich viel getan seit dem ersten SBW Tanzfestival 1998. Hier gibt es viel mehr Produktionen.

Musiktheater für junges Publikum

Auch im Genre des Musiktheaters gibt es vermehrt Produktionen. So produziert die Taschenoper Wien nun laufend für Junges Publikum, auch T.T.T. wäre hier zu erwähnen. Hierfür könnte Dschungel Wien Modern sicherlich ein ausschlaggebender Impuls gewesen sein.

Figurentheater

Beim Dialog im Juni im Dschungel zu Figurentheater in Österreich, wurde von den SpielerInnen beklagt, dass Puppentheater noch nicht als Kunstform angesehen wird, sondern oftmals in die Kasperltheater-Schublade gesteckt wird. Für dieses Genre wäre eventuell ein „schubs“ ganz gut, vielleicht mit einem Festival, um Aufmerksamkeit auf das Genre zu lenken.

Wenig Schauspiel für Kinder

Interessant ist auch, dass eher wenig Schauspiel angeboten wurde in der letzten Spielzeit.

Autorentheater

Es gibt durchaus gute Stücke, die gespielt werden könnten, jedoch gibt es hierfür scheinbar kaum Interesse seitens der KünstlerInnen. In der letzten Spielzeit waren es „Adieu Marie“, „Übermorgen“ und „Clyde und Bonny“. Sonst waren eher selbst entwickelte Stücke zu sehen.

Diesbezüglich hat das **Dramaturgieprojekt** sicher die Wahrnehmung und das Bewusstsein für Dramaturgie und damit verbundene Fragestellungen gestärkt.

Als nächster Ansatzpunkt für notwendige Impulse wäre Ausstattung ein Thema. Die Frage stellt sich öfter, wie mit Requisiten und Bühnenbild umgegangen wird.

Natürlich ist genau dieser Bereich, sowie Dramaturgie, jene auf die als erstes aus finanziellen Gründen verzichtet wird. Auch bei Live-Musik wird oft abgewogen, ob diese leistbar ist, oder nicht.

Zum Stellenwert von Kinder- und Jugendtheater und was sich durch den Dschungel Wien verändert hat

Der Standort Museumsquartier hat sicherlich auch für eine Anhebung des Images für Kinder- und Jugendtheater beigetragen, alleine dadurch, dass es mehr wahrgenommen wird.

Ein Nachteil ergibt sich insofern, dass im MQ eine bestimmte Bevölkerungsschicht angesprochen wird, und andere eher nicht. Gut ist jedoch hier, dass diese Kinder und Jugendlichen durch die Schulen erreicht werden können, wo der Dschungel eine gute Anlaufstelle bietet und davor eher nicht möglich war.

Generell ist auch zu sehen, dass allgemein mehr über Kinder- und Jugendtheater berichtet wird in den Medien in Bezug auf Kritiken.

Nach wie vor ein Problem stellen Tournées dar, da es in Österreich zu wenig VeranstalterInnen gibt und bei Einladungen aber oftmals kein Geld für die Reisekosten zur Verfügung gestellt werden kann.

Den Stellenwert und was sich durch den Dschungel verändert hat sollte immer aus zweierlei Blickwinkel gesehen werden, dem des einzelnen KünstlerIn oder Gruppe und der Szene insgesamt.

Dschungel als Anlaufstelle für neue KünstlerInnen

Der Dschungel dient auch in gewisser Weise als Anlaufstelle für neue KünstlerInnen, die nachfragen und hier andocken können.

Die **Dschungelakademie** trägt zum Bewusstsein für Produktionen und für eine Theaterszene für Kinder und Jugendliche bei.

Mitschriften

A 21 Mitschrift 7. 9. 08 (Projektvorstellung)

Dramaturgieprojekt - Vorstellung im Dschungel Wien

Vorstellung durch Marianne Vejtisek und Petra Fischer und Vertreter der Assitej

Warum dieses Projekt?

Marianne:

- Um theoretische Aspekte einzubringen
- Immer wieder wichtig Impulse/Schwerpunkte von außen zu bekommen.

Assitej:

- freie Szene wenige Dramaturgiestellen
- letzten Jahre wurde es immer mehr zum Thema

Petra Fischer:

Austausch wäre wünschenswert. Sie möchte kein Bewertungsschema aufbauen, bzw. in so einem nicht arbeiten, sondern als Dramaturgin hinterfragen, neue Fragen aufwerfen und gemeinsame Schritte gehen.

Es gibt noch kein ganz genaues Programm, da prozessorientiert gearbeitet werden soll, und nicht nach Prinzip erledigt.

Bsp.: Workshop für TheatermacherInnen. Es ist interessanter abzuwarten, welche Fragen auftauchen.

Produktionsbegleitung:

Skepsis durch Petra, weil immer schwierig in ein bestehendes Team zu kommen, und die Form der Dramaturgiebegleitung ist unterschiedlich bei den Projekten, aufgrund von unterschiedlichen Stadien der jeweiligen Projekte.

Fragen:

Warum wurden nur geförderte Projekte ausgewählt?

Weil ansonsten zu viel auf einmal und um zu sehen, in welcher Dimension passiert Projekt (Petra Fischer hat Lehrverpflichtung an HDK Zürich) in Zukunft aber möglich auch nicht geförderte Projekte zu begleiten, oder dass Petra ja/nein sagt.

Wie nehmen die anwesenden TheatermacherInnen Angebot an?

- Totale Bereicherung obwohl anfangs misstrauisch
- Tolle Möglichkeit, wenn man das Angebot einfach in Anspruch nehmen kann, aber auch zu nichts gezwungen wird
- Schade, dass ich grad nichts mach
- Interessante Möglichkeit des Austauschs
- Schön, dass auch schon bei Konzeptentwicklung eingehackt werden kann.

A 22 Mitschrift 24. 10. 08 (Vortrag Dschungelakademie)

Dschungelakademie Vortrag „Dramaturgie“ im Dschungel Wien am 24.10.09, 28 TeilnehmerInnen

Die letzten beiden Ausgaben der Zeitschrift „Deutsche Bühne“ hatten den Bereich der Dramaturgie im Fokus.

Dramaturgie spielt sich im Hintergrund ab.

Was sind Tätigkeiten des/der Dramaturgin?

Eine Liste soll angefertigt werden:

Lesen-auswählen-vorschlagen-schreiben-suchen-assistieren-diskutieren-beurteilen-sih durchsetzen-analysieren-recherchieren-initiieren-kommunizieren-teleofnieren-improvisieren

Anschließend soll verglichen werden, welche Bereiche fehlen, welche wegkommen!

Was sind Felder des/der Dramaturgin?

Dies soll beispielhaft durch eine fiktive Agenda-Übersicht deutlich gemacht werden.

Montag

Konzeptionsprobe

- erste Präsentation von bisherigen Arbeitsergebnissen für SchauspielerInnen.
- Aufgaben für DramaturgIn: Konzeptions- /Recherchematerial vorbereiten vor Konzeptionsprobe

Zu Beginn ist es wichtig, dass DramaturgIn dabei ist und auch als PartnerIn von den SchauspielerInnen angesehen wird. Denn oft ist es für DramaturgInnen eine Frage, wie sie Teil des Probenprozesses werden, ohne permanent dabei zu sein.

Schreiben für Bühne

Schreibwerkstatt für 15-25 Jährige

WorkshopleiterInnen sind Theaterleute (AutorInnen, TheaterpädagogInnen, RegisseurInnen, DramaturgInnen)

TP-Material

Erstmals ist der/die TheaterpädagogIn für das theaterpädagogische Material verantwortlich, dann wird aber durch den/die DramaturgIn ergänzt.

Telefonieren

RegisseurIn anrufen und nachfragen, wie die weitere Probe vom Vormittag verlaufen ist, v.a. wichtig bei Erstprobe, wo erste Weichen gestellt werden.

Dienstag

Dispo

Besprechung; Auch wichtig, dass DramaturgIn dabei ist, um TechnikerInnen und Leute von Öffentlichkeitsarbeit über Stücke und künstlerische Prozesse zu informieren, sowie einen Informationsaustausch zu ermöglichen. →DramaturgIn als Bindeglied

Praktikant

Auch hier ist DramaturgIn Bindeglied, stellt vor, zeigt und erklärt alles

Teamsitzung

Bühnenbild

Erstes Treffen mit BühnenbildnerIn. Besprechen von Produktion und bisherigen Recherchen (wichtige Aufgabe des/der DramaturgIn: rechtliche Seite abklären)

Werther

Probenbesuch einer Schulklasse bei 1. Teildurchlauf.

Durch Probleme im Team, die der Regisseur noch vor Probe zu klären hatte, wurde mit der Klasse vorerst nachgezeichnet, wie das Stück erarbeitet wurde:

Welche Konstellationen und Situationen interessieren mich?

Was möchte ich als Publikum aus der Geschichte auf Bühne sehen?

Die SchülerInnen sollten eingebunden werden und somit spüren, dass sie als wichtig genommen werden.

Mittwoch

Spielplansitzung

Entwicklung des künftigen Spielplans;

Die Sitzung muss auf jeden Fall von DramaturgIn vorbereitet werden, Konzeptpapier was wichtig und interessant wäre, sowie Rahmenbedingungen sind im Vorfeld zu überlegen, auch ob evt. ein/e GastregisseurIn eingeladen werden soll.

Durch bestimmtes Gesetzblatt in Zürich, muss pro Saison eine bestimmte Produktion realisiert werden, um den Auftrag der Stadt zu erfüllen. Dieses ist sehr veraltet, aber darin lässt sich auch eine Freiheit in bestehendem Gerüst entdecken und somit einen künstlerischen Nutzen daraus zu ziehen

Wee

Hier geht es darum eine Stückfassung zu entwickeln, die allen SchauspielerInnen gleiche Entfaltungsmöglichkeiten bietet (da mit Schauspielakademie zusammengearbeitet wird)

Donnerstag

Esstörung

Ein Projekt, bei dem SchauspielerInnen selbst Recherchen machten; Recherchetermine begannen im Theater um zu sagen, wo, wer hinget, auf welchen Spuren jede/r ist.

Später traf man sich am Nachmittag um das Material zusammenzutragen und SchauspielerInnen mussten darstellerisch präsentieren (und/oder einen bestimmten dramatischen Moment zeigen)

Die Recherchen wurden mit Video, oder schriftlich währenddessen bzw. danach festgehalten.

Dann wurde ausgewählt. Immer wieder durch Improvisationen und Recherchen bis zum Stück

Telefonate

Verlage anrufen, ob es neue Stücke gibt, die noch nicht am Markt sind. Wenn gute Beziehung zu Verlagen vorhanden ist, dann rufen auch manchmal diese von sich aus an

Gastspielanfrage: Material für Stück überprüfen und fertig zusammenstellen, damit alles aktuell ist.

LD KILLER

LD = Leitungsdienst

Nachbesprechung zum Verlauf der Vorstellung, da RegisseurIn nicht da war

Freitag

Werbekonzeption

Werbung für eine Produktion muss oftmals schon früh vor den Proben an die Öffentlichkeit, das muss DramaturgIn machen, da RegisseurInnen oft verweigern.

Konzeptionsbesprechung Ursel

Moderation von Gespräch

Treffen von Theater

Um keine Konkurrenz zu bilden, sondern Zusammenarbeit, treffen sich div. Jugend- und Kindertheater der Stadt und tauschen sich aus.

Autorentreffen

„Pausenplatz“

Projekt zum Thema Schulhof in verschiedenen Ländern

Es war wichtig ein Gefäß zu schaffen, wo auch viele Leute mitmachen können.

5 AutorInnen wurden angefragt.

Einzelbegleitung und Gruppe zu formen aus unterschiedlichsten Leuten. DramaturgIn als AnwältIn des/der AutorIn

Samstag

Probe

Vorstellungsbesuch: Anfrage an GastregisseurIn, weswegen Stück angesehen werden soll.

Sonntag

LD

Welche Themen und Fragen tauchen auf im Spiel?

Sammeln und diesen nachgehen

Wo ist hier möglicher Anknüpfungspunkt für neue Projekte etc.?

Schlusswort

Besonderheit des Berufs: Umschalten, Wechseln zwischen den Feldern

Leider keine Zeit mehr für definitives Resümee zu anfangs gesammelten Tätigkeitsfeldern. Der Punkt des „Lesens“ kommt aber definitiv zu kurz.

Fragen

Ist die dramaturgische Tätigkeit eher organisatorisch oder kreativ?

Kreativ, da im Gefäß Freiheit steckt und man darf sich nicht von organisatorischen Sachen erdrücken lassen, zb. ist es bei Vorstellungsdiensten auch möglich seine Fühler auszustrecken.

Weckermodell aus

Selbst konditionieren dass man immer da ist, wo man ist und nicht andere Sachen mitschleppt

Wie groß ist Stressfaktor?

Manchmal schon, aber selbst einteilbar

Mitarbeit mit RegisseurInnen - wo bleibt letzte Entscheidung?

RegisseurIn

Oft deprimierend?

Wenn miteinander gearbeitet wird, dann schön.

Dann kann ich überlegen und Material liefern, was interessiert RegisseurIn; Thema sammeln;

ZB. „Schwäne Material“ entdeckt und erst nach langer Zeit, RegisseurIn gefunden, wo es passte;

Suchen zieht sich durch das ganze Berufsfeld

Wenn DramaturgIn nur kurz angebunden an Produktion ist oder Leute nicht selbst ausgesucht wurden → dann oft schwieriger

Unterschied freie Szene und Haus?

In Haus gibt es mehr Sachen rundherum, die Betrieb ausmachen. Es ist jedoch auch eine Ankerung und ein Ort wo man zu hause ist.

In Freie Gruppe haben Organisatorische Dinge oft auch auf künstlerische Arbeit Auswirkung, wenn zB. Zeit zum Suchen von Proberaum gebraucht wird.

Wie viele DramaturgInnen am Grips?

Jetzt 2, dabei werden die Aufgaben je nach Interessen aufgeteilt.

A 26 Mitschrift 30. 10. 08 (1. Tischgespräch)

30.10. 08 im Dschungel Wien, 12 TeilnehmerInnen

"Wie tauchen Realität und Wirklichkeitsbezug von jungen Menschen in Themen, Stücken und Stoffen auf?"

In diesem ersten, offenen Tischgespräch steht der inhaltliche Aspekt einer Aufführung im Vordergrund. Somit die Frage: Inwiefern hat das, was gesehen wird auf Bühne, eine Relevanz für die jungen ZuschauerInnen?

Folgende Überlegungen bzw. Tatsachen haben zur Auswahl dieses Themas bzw. zu dieser Fragestellung geführt:

1. Welcher Umgang mit der Schere zwischen dem Alter von TheatermacherInnen und Publikum ist notwendig?

Die Erinnerung an die eigene Kindheit scheint hier definitiv zu bodenlos, da die Zeit eine andere war. Somit kann diese eigene Erinnerung, diese eigene Kindheit nur als ein Baustein verwendet werden.

2. Die Konfrontation von irritierenden Kindheitsbildern in verschiedenen Aufführungen.

3. Mehrere AutorInnen beschrieben Kinder mit: „Was die alles wissen!“

In der tatsächliche Realität und was von KünstlerInnen/Erwachsenen wahrgenommen wird (bzw. wahrgenommen werden will durch die eigenen Filter) besteht ein Unterschied. Genau dieser Widerspruch könnte jedoch eventuell künstlerisch interessant sein.

Weiters soll Folgendes zur Diskussion gestellt werden:

1. Werkstatttage in Leipzig

AutorInnen waren eingeladen ihre Stücke zu präsentieren, wobei es 3 unterschiedliche Ansätze hierfür gab:

- Die AutorInnen wussten bereits im Vorfeld welches Stück sie schreiben wollten und die Kinder, der in das Projekt involvierten Kindergruppe, waren ZuhörerInnen und zugleich PrüferInnen.
- Weiters gab es eine Auseinandersetzung durch einen Theaterpädagogen. Der Autor war als Zuseher bei den Aktionen, die der Theaterpädagoge mit den Kindern gemacht hatte, dabei. Daraus entwickelte der Autor sein Material für ein Stück.
- In der dritten Variante, hatten die Kinder tatsächlich mitgearbeitet. Die direkte Begegnung (Wirklichkeitsbezug) war aber zeitlich begrenzt.

2. Feld der Theaterpädagogik

Wie kann ein Austausch mit TheaterpädagogInnen passieren?

3. Kinderuniversitäten

Kinder von 9-11 Jahren können an Kinderunis teilnehmen. Hier könnte sich die Frage klären lassen, womit sich Kinder beschäftigen.

Aus diesen Überlegungen ergibt sich nun ein Reservoir, womit Theater umgehen sollte bzw. könnte.

Die Auseinandersetzung von Theaterleuten mit der Realität der Jugendlichen und Kinder ist wesentliche in der Arbeit.

Hierzu wurden folgende Kategorien entworfen:

- „Theater der Fürsorglichkeit“: pädagogisches Theater, das Kinder Führung geben will
- „Theater der Erwachsenen“: beeindruckt mehr Erwachsene als Kinder
- „Kindertheater als Erfahrungswelt“: demonstriert keine Wahrheiten, sondern bietet einen Erfahrungsraum, dh. das Theater bietet Geschichten als Erfahrungsraum!

Abschließend werden als Anregung noch folgende Fragen aufgeworfen, die als Grundgedanke für jede künstlerische Auseinandersetzung mit Kinder- und Jugendtheater stehen sollen:

- Warum machen wir Theater für junges Publikum?
- Welche Aufgaben ergeben sich daraus?
- Wie verarbeitet man Zeitdiagnose und Realität?
- Wie lässt sich eine Verbindung schaffen zwischen Realität und Diagnose, sowie der eigenen Relevanz?

Diskussion:

Wahrnehmung Kinder-Erwachsene

Ist die Welt der Kinder wirklich so unterschiedlich zur Welt der Erwachsenen? Ich glaube, dass Kinder dieselbe Wahrnehmung haben.

Die Welt ist die gleiche, aber die Wahrnehmung eine andere.

Identifikationsfigur

Habe die Erfahrung gemacht, dass neue KünstlerInnen als Identifikationsfigur oft ein Kind selbst oder Tiere verwenden

Themen auf der Bühne

Wo sind Prioritäten/Bedürfnisse/das Besondere für bestimmte Altersgruppen? Dies ändert sich ständig, manchmal sogar wöchentlich, was auch eine interessante Herausforderung. Die Arbeit mit Kindern und für Kinder bildet momentan für mich eine Symbiose.

Letztlich geht es doch immer um Grundthemen wie „Liebe und Tod“! Widerspruch findet sich hier. Dies wäre wünschenswert, wenn es um die archaischen Grundthemen gehen würde.

Was für Themen kommen auf die Bühne? Oft sind bestimmte Themen kulturpolitisch nicht möglich. International lässt sich hier auch ein Unterschied aufweisen.

In Großbritannien ist beispielsweise bis heute das Thema Sexualität nicht möglich, in Schweden war als Thema der Tod revolutionär.

Kultur ist hier sicher ein interessanter Aspekt. Oft jedoch ist das Thema ein Problem für die Erwachsenen, nicht aber für die Kinder.

Die JES-Leiterin hat erzählt, dass es einmal aus kultureller Sicht ein Problem in einer Vorstellung gab, wo nackte Oberkörper gezeigt wurden, da türkische Kinder bei der Aufführung waren.

Rein kulturell gesehen, muss man also eigentlich gar nicht in andere Länder sehen, sondern es reicht sogar in Wien zu bleiben und die kulturellen Unterschiede wahrzunehmen.

In Zusammenhang mit kulturellen Unterschieden, ist es auch problematisch, dass oft das reale Umfeld von MigrantInnen nicht gezeigt wird.

Tendenzen im Theater für junges Publikum

Generell lassen sich derzeit 2 große Tendenzen im Bereich Kinder- und Jugendtheater aufzeigen: Probleme im Jugendtheater und Verniedlichung im Kindertheater

Das Jugendtheater zeigt oftmals nur Realität bzw. realistisches Theater. Hier ist es stecken geblieben, was am Wunsch nach Authentizität liegen könnte. Als weiteres ist zu erkennen, dass oft ein Profiteam mit jugendlichen DarstellerInnen arbeitet, ebenfalls ein Indiz für den Wunsch nach Authentizität. Dabei kann auch ein alter Mann eine Identifikationsfigur sein.

Die Komplexität der Welt der Jugendlichen kommt oft nicht auf die Bühne, sondern erscheint zugeschnitten und oberflächlich. Der Trend liegt noch weit weg, Homosexualität oder Migration in einem Stück als Normalität vorkommen zu lassen.

Mit welcher Art von Produktionen schaffe ich es Jugendliche zu erreichen?

Die Themen wirken oft ausgesetzt präsentiert, genauso wie die Sprache. Vor allem, wenn SchauspielerInnen wie Jugendliche reden wollen.

Das Jugendtheater an sich, ist oft schwierig und gleichzeitig auch eine tolle Möglichkeit, da sich das Publikum aus sehr unterschiedlichen Jugendlichen zusammensetzt.

Die Recherchen müssten persönlich und künstlerisch verarbeitet werden. Denn die Recherche ist nur die Quelle und/oder Impuls als Ausgangspunkt

Abschaffung der Altersgruppen

Sind wir dafür oder dagegen?

Wie sieht es aus?

Wie sollte es aussehen?

Stoffsuche als Beziehung zur Altersgruppe

Die 3. Instanz, also Eltern oder PädagogInnen haben ein Problem mit Alter.

Bei Ansuchen um Förderungen ist es oft auch notwendig anzugeben, sowie für die VeranstalterInnen.

Das Alter ist eine Frage der Umsetzung.

Ein Plädoyer für Transparenz herrscht auf jeden Fall.

A 29 Mitschrift 26. 11. 08 (2. Tischgespräch)

26.11. 08 im Wuk, 17 TeilnehmerInnen

„Von der Recherche/Improvisation im Team zur Spielfassung“

Das zweite offene dramaturgische Tischgespräch befasst sich mit folgenden Fragen:

- Wie wird aus der Idee eine Spielfassung?
- Mit welchen Methoden arbeiten DramaturgInnen, RegisseurInnen, SpielerInnen?
- Was passiert mit dem erarbeiteten Material?
- Wie kommt es zum Text?

Vor Beginn der Arbeit, ist die Grundfrage wieder: Warum wähle ich genau diese Art der Stückentwicklung?

Als kurzen Impuls gibt Petra Fischer verschiedene Beispiele aus ihrer bisherigen Theaterpraxis, wie der Weg von der Idee zur Aufführung aussehen kann, wenn man über Improvisation und/oder Recherche zum Stück gelangen möchte.

Berlin Grips Theater

Der Grund diese Arbeitsform zu wählen, war damals das Interesse an neuen Arbeitsweisen.

- Heimatlos
- Kloß im Hals

Zürich

Streng vertraulich

... and Soda (wurde mit StudentInnen erarbeitet)

Die Idee war, den SchauspielerInnenbegriff zu erweitern und andere Arbeitsweisen in die Ausbildung zu integrieren.

Der Weg von der Idee zur Spielfassung

Zitat von Peter Rinderknecht:

„Man muss etwas im Herzen tragen und damit anfangen und sich überlegen, wie man das dingfeste machen kann.“

These, die später als Anregung zur Diskussion dienen soll:

Im Bereich des Kindertheaters ist oft die Lust am Spiel und das Ausprobieren die Ausgangslage, im Bereich des Jugendtheaters ist es das Interesse an einem thematischen Hintergrund.

Schritt 1: Recherche

Das subjektive Interesse als Motor soll in dieser ersten Phase definiert werden. Dabei stellt sich die Frage, ob die Recherche Startpunkt ist, oder dazu dient, verschiedene Impulse zu bekommen.

Die unterschiedlichen Recherchemöglichkeiten dehnen sich von literarischen, politischen, sozialen Recherchen, über Gespräche mit div. Fachleuten, Beobachtungen, etc. Wesentlich ist im Falle der Recherche jedoch, wie dieses Material verarbeitet werden soll.

Petra Fischer hat die Erfahrung gemacht, dass es dann oft in Richtung dokumentarisches Theater geht, die Verarbeitung oder Präsentation der Recherche kann direkt auf der Bühne stattfinden.

Bei einer Produktion, beispielsweise, hatten die SchauspielerInnen die Aufgabe ihre Recherche künstlerisch zu verarbeiten und zu präsentieren. In einer anderen Produktion wiederum, stellte der Regisseur direkt während der Präsentation Aufgaben.

An dieser Stelle kommen nun die Begriffe Wahrheit-Lüge/Interpretation auf.

Schritt 2: Recherche in Text verwandeln

(Dabei soll zuerst auf das „Erinnern“ eingegangen werden. Es ist ein gegenwärtiger Moment, daher ergibt sich eine Reibung, wie es wirklich damals war. Interessant ist es Bilder von damals oder Dokumente als Reibefläche einzubinden.)

Dieses „Dingfest machen“, wie es Peter Rinderknecht nennt, ist nun der wesentliche Punkt für den 2. Schritt:

- Wie bringe ich Material ins Spiel?
- Welche Auswahlkriterien gibt es?

2. These in Anknüpfung zur 1. These

Kindertheater: Weg des Improvisierens/Fantasierens

Jugendtheater: Rechercheprozess, intellektuelle Auseinandersetzung

Zeit des Arbeitsprozesses:

Wie viel Zeit nehmen wir uns für diesen Arbeitsprozess? Auf jeden Fall gibt es in den meisten Produktionen zu wenig Zeit. Im Produktionsprozess verwischen oftmals die beiden Schritte und aus 2 Phasen werden dann 1.

Um dies zu Vermeiden, könnte/sollte es eine Präsentation für die Recherche geben und erst dann mit Inszenierungsarbeit begonnen werden. Die erste Spielfassung sollte genauso kritisch betrachtet werden, wie eine externe Stückfassung, die als Basis für die Inszenierung dient.

Diskussion

Tantiemen als Grund für diese Arbeitsform

Ist der Grund für diese Arbeitsform die Ersparnis an Tantiemen?

Erspart man sich wirklich Geld, da ja andere Auseinandersetzung stattfindet??

Zusammenarbeit mit AutorInnen

Frage, was interessiert mich:

Recherche oder Inszenierung? Auch möglich eines abzugeben. Andere Möglichkeit mit Autor zu arbeiten.

Von eigener Idee → durch Autor zu Schriftstück → zu Inszenierung ist möglich/gut/interessant

Auseinandersetzung mit entstandenem Text

Wie stellen wir uns dem? Es bringt Qualität, wird aber oft versäumt, dadurch gibt es Mängel bei Wahl dieser Arbeitsform.

Wann gibt es eine Leseprobe mit selbst entwickeltem Text?

Möglich wäre mit anderen SchauspielerInnen die Leseprobe zu machen, oder eine andere Rollenverteilungen. Dadurch lässt sich besonders aufzeigen, was gut ist, was nicht und was fehlt.

Lauras Landschaft:

Als positives/interessantes Beispiel wurde Lauras Landschaft genannt. Der Arbeitsprozess betrug 9 Jahre.

Titel war für Regisseurin interessant, deswegen hatte Sie einen Bühnenbildern beauftragt, zum Titel ein Bühnenbild zu gestalten, anschließend wurde eine Autorin engagiert um zum Bühnenbild eine Geschichte zu schreiben und letztlich ging die Regisseurin mit einer SchauspielerIn in die Probe, ohne davor je die Ergebnisse gekannt zu haben.

Warum wählt man diese Form des Arbeitens?

Sprache ist eine andere, Öffnung passiert, die in Mitteln entsteht. Jeder der da ist, hat Erinnerung und Erfahrungsschatz an Ausdrucksformen.

Das Lustvolle ist die Leere, und das was dadurch entsteht, das Nichts allmählich zu besetzen und da Einsteigen, wo man selbst Lust hat drauf.

Auch von Position der unterschiedlichen Arbeitsbereiche ist der Grund je ein anderer.

Reiz ist, dass ich nicht weiß wohin die Arbeit führt.

A 32 Mitschrift 18. 12. 09 (3. Tischgespräch)

18.12.08, WUK, 18 TeilnehmerInnen

„Stückentwicklung in Kooperation mit einem/einer Autorin“

Folgende Fragen tauchen in Zusammenhang mit der Stückentwicklung in Kooperation mit einem/einer Autorin auf:

- Wie kommt so ein Projekt zustande?
- Wie lange dauert Zusammenarbeit?
- Welche Autoren spricht man an?
- Was sind Kriterien für Auswahl?

Bevor man eine Zusammenarbeit mit einem/einer AutorIn wählt, sollten folgende Fragen geklärt sein:

- Warum will ich Stück in Kooperation mit AutorIn machen? (Warum wähle ich genau diese Arbeitsform?)
- Welchen Wunschzettel habe ich?
- Welche Bedingungen habe ich für die Arbeit (Rahmenbedingungen)?
- Welcher Zeitraum ist eingeplant?
- Welche Partner sollen in Kontakt/Kommunikation mit AutorIn sein: Regie-Dramaturgie?

Beim AutorInnenfestival in Frankfurt werden neue Stücke veröffentlicht/präsentiert und 2009 waren viele Stücke dabei, die in Kooperation mit Theatern entstanden sind.

Zum Tischgespräch waren 3 AutorInnen eingeladen: Lilly Axter, Reinhold Stumpf, Dorothea Zeyringer

„Zeitlos schön“

Der Plot für die Soap war bereits klar und es wurde eine/n AutorIn gesucht. 37 Personen haben sich gemeldet, wobei nur 3 wirklich die Aufgabe erfüllt hatten.

Es stellte sich heraus, dass die Regisseurin Ivonne Zahn und der Autor Reinhold Stumpf einen ähnlichen Begriff von Zeit und Arbeitsablauf hatten, was die Zusammenarbeit sehr angenehm machte.

Durch den bereits geschriebenen Text, konnte die Regisseurin nun leichter die SchauspielerInnen auswählen.

Der Autor war auch oft bei den Proben anwesend, eher aber als Zuseher, außer gegen Ende hin, wurde der Text nochmals von ihm ungeschrieben, da das Ende im Text zwar schön war, aber auf der Bühne nicht funktioniert hatte.

„Koma“

Der Text entstand durch ein Schreibteam von 7 Jugendlichen in 7 Monaten. Dabei war im Vorfeld durch den Autor Volker Schmidt eine Struktur vorgegeben, also welcher Raum, welche Personen, welcher Grundkonflikt.

Die AutorInnen waren im selben Alter wie die Protagonistinnen. Volker Schmidt hat selbst nur 3 Szenen geschrieben.

Beim Schreiben war wichtig, zu wissen, was ich schreibe. Volker hat oft manches nicht gewusst, zum Beispiel wie die Jugendlichen reden.

Bei den Proben selbst waren die AutorInnen dann eigentlich nicht mehr dabei.

„Schrilles Herz“

Die Autorin Lilly Axter leitet für die Produktion „Schrilles Herz“ eine Schreibwerkstatt mit 20 Jugendlichen. Es gab Anfangs ein Expose, das mittlerweile ganz verändert wurde.

Sie arbeitet mit Übungen, weg vom Denken zu kommen und die Figuren entstehen zu lassen.

Ich als AutorIn, kann nicht bieten an bestimmtes Thema ranzugehen und letztlich das auch zu schreiben, aber ich kann meinen eigenen Stil anbieten.

Einbezug von SchauspielerInnen beim Schreiben

SchauspielerInnen könnten Erwartung haben, dass AutorInnen, ihnen die Rolle sozusagen auf den Leib schreiben.

Könnte auch interessant sein, als AutorIn wenn ich Lust habe für eine/n SchauspielerIn eine Rolle zu schreiben.

Abschließend wurde festgestellt, dass die TeilnehmerInnen in der Zusammenarbeit mit AutorInnen noch nicht viele Erfahrungen gemacht haben, womöglich hatte bisher der Kontakt gefehlt.

A 34 Mitschrift 21. 1. 09 (4. Tischgespräch)

am 21.1.09 im Theater der Jugend; 10 TeilnehmerInnen

„Dramatisierung von Stoffen aus anderen literarischen Genres“

Hierfür gibt es wiederum unterschiedliche Wege, doch die erste Frage, sollte wieder lauten:

Warum mache ich es überhaupt? Warum wähle ich genau diese Form?

In letzter Zeit konnte in den Spielplänen ein zunehmender Trend für Dramatisierungen abgelesen werden. Zu diesem Thema beschäftigt sich auch die Novemberausgabe 2008 von „Theater heute“.

Wo gibt es gelungen und weniger gelungene Beispiele für Dramatisierungen?

Vorerst sollte noch der Begriff der Dramatisierung geklärt werden, wie sich im Gespräch zu späterem Zeitpunkt feststellen ließ. Dramatisierung in diesem Fall implementiert eine Textangebundenheit. Zur Beschreibung der Umsetzung (beispielsweise im Tanz) könnte das Wort Adaption gewählt werden.

Als Negativbeispiele werden u.a. „Die Geggies“, sowie viele der Dramatisierungen von Kästner und Lindgren empfunden.

Positive Beispiele waren

„Die Wanze“ (war zu sehen im Dschungel Wien)

„Buddenbrocks“

Kafka „Der Prozess“ in Heidelberg (war toll. Einige LehrerInnen hatten Vermittlung von Literatur im Theater als angenehm empfunden. Was sagt das über Theater?)

„Panama“ von Kopiegeterey

„Schneeweiß“ in Zürich

Warum könnte dieser Trend derzeit vorherrschen?

Einerseits könnte der Bekanntheitsgrad diverser Kinderbücher oder –geschichten bei Eltern, LehrerInnen und Kindern als Marketingaspekt gesehen werden.

Das Theater der Jugend könnte beispielsweise ohne Dramatisierungen keinen Spielplan erstellen, hier gibt es durchschnittlich 3 pro Spielsaison.

Die Literatur bringt vielschichtigere Stoffe für die Altersgruppe 9-13, als es eben Theaterstücke gibt.

Dramatisierung – Umsetzung

Welcher Mehrwert ist in einem Stoff, dass es interessant macht, ihn auf der Bühne zu sehen?

Wie eigne ich mir den Stoff für die Bühne an?

Die Dramatisierung reduziert immer eine bereits vorhandene Geschichte, aber der Vorteil, der sich dadurch erschließt, ist, die Möglichkeit einen Fokus zu setzen oder etwa einen Teilaspekt aus einer Geschichte zu verwenden.

Zentraler Ausgangspunkt wäre eben das spezielle Interesse an der Geschichte, die verwendet werden soll. Dadurch kann, wie bereits erwähnt, auch eine eigentlich kleine Nebenhandlung zum Fokus der Dramatisierung werden.

Sprache

Als weiterer Aspekt ist die Wichtigkeit der Sprache im Zusammenhang mit Dramatisierung zu nennen.

Katharina Schlendner hat viele Dramatisierungen durchgeführt. Der Mehrwert dieser liegt definitiv in der Sprache und der daraus entstehenden Tiefe, die die Figuren dadurch erlangen.

Gerade bei Jugendstücken/-produktionen werden v.a. ältere Stücke modernisiert und die Sprache wird in einen Jugendjargon verwandelt.

DramaturgIn-AutorIn

Oftmals werden für Dramatisierungen (das betrifft dann eher die Häuser) keine AutorInnen beauftragt, sondern der/die DramaturgIn übernimmt diese Arbeit –aus u.a. oftmals finanziellem Aspekt

Werden jedoch AutorInnen beauftragt, ist die Sprache wiederum ein wesentliches Kriterium.

Der Weg zur Dramatisierung passiert also durch eine/n DramaturgIn oder den Auftrag an eine/n AutorIn.

Wie verbunden sind die Erstellung einer Fassung und die Umsetzung dieser?

Arbeitet ein/e RegisseurIn bei der Fassung mit, so ergibt sich oft eine starke Verbundenheit beider Aspekte.

Warum werden in freien Gruppen überhaupt Dramatisierungen gemacht?

Das Potenzial der Gruppe kann dadurch genutzt werden.

Die Nachspielbarkeit ist aber oftmals nicht gegeben. Denn oft lebt das Stück von den spezifischen SchauspielerInnen.

Hier passiert die Umarbeitung auch oft gemeinsam und in Hinsicht auf die SchauspielerInnen.

Titel

Abschließend soll noch auf die Bedeutung des Titels einer Dramatisierung eingegangen werden.

Doch vorerst tauchte noch die Frage auf, wenn die Produktion zu sehr von der ursprünglichen Fassung abweicht, ob dies ein Problem für das Publikum darstelle?

Marlene Schneider, Dramaturgin am Theater der Jugend, hatte bisher noch keine Proteste im Publikum erlebt. Denn wenn die ZuseherInnen mit dem Stück mitgehen, dann werden keine Vergleiche angestellt.

In der letzten Spielsaison, gab es bei Ronja Räubertochter eine Beschwerde. Diese bezog sich darauf, dass Birk keine roten Haare habe. Aber die größeren dramaturgischen Eingriffe wurden nicht bemerkt.

Auch bei dem Tanztheaterstück „Panama“ wurden grobe Eingriffe vorgenommen, jedoch hier war schon eine Unterscheidung durch den Titel gegeben. So hieß die Theaterproduktion „Panama“ anstatt den Buchtitel „O wie schön ist Panama...“ zu verwenden, wodurch eine andere Erwartungshaltung gegeben ist.

A 36 Mitschrift 27. 2. 09 (5. Tischgespräch)

27. 2. 09 Dschungel Wien; 17 TeilnehmerInnen

“Dramaturgie im Tanz“

Das offene dramaturgische Tischgespräch findet zum Zeitpunkt des Szene Bunte Wähe Tanzfestivals statt. Das Festival „Blickfelder“ Tanz für junges Publikum ist sozusagen das

Pendant dafür in Zürich.

SBW fand bereits 12 mal statt und wurde von Stephan Rabl und Marianne Artmann gegründet. Das Festival möchte die internationale und auch heimische Szene fördern. Ein Rahmenpunkt ist Autdance. Dabei soll der künstlerische Nachwuchs gefördert werden, indem Gruppen oder KünstlerInnen einen Teilausschnitt für eine mögliche Präsentation zeigen. Den Preisträgern des Nachwuchswettbewerbs wird ein Coach zur Seite gestellt, denn oft sind als Problem die Dramaturgie und das Fehlen eines Blickes von Außen festzustellen. Im dies-jährigen Programm gibt es 5 ausländische Produktionen.

Im Tischgespräch sollen nun Überlegungen angestellt werden, **welche Kriterien in welcher**

Form für den Tanzbereich anwendbar sind.

Viele TeilnehmerInnen des Tischgesprächs haben die vor dem Gespräch stattgefunde Vorstellung „Pions Spielfiguren“ im Dschungel Wien besucht. Bezug nehmend auf die Erwartungen der LehrerInnen oder Eltern, wird die Frage aufgeworfen welche Geschichten sich über die SpielerInnen und über die musikalisch/rhythmische Ebene für die Teil-nehmerInnen erzählt haben?

Die Geschichte wird von manchen TN als strukturlos empfunden, die „Nummern“ würden von Drums getragen (was der rote Faden sein könnte, sich aber eigentlich nicht durchgezogen habe) Die Unterschiedlichen Regeln und Spiele waren für andere der roter Faden.

Als Einwurf für diese Frage, wird die Tatsache erwähnt, dass dies eigentlich der falsche Ansatz bei Tanz sei (Kurier-Kritikerin für Tanz)

Oft ist die Sprache für LehrerInnen notwendiger als für Kinder. Trotzdem fragen Kinder manchmal nach, warum denn nicht geredet wird.

Was ist für die Dramaturgie im Tanz wichtig?

Länge und Rhythmus!

Figuren im Tanz

Wie geht der Tanz mit dem klassischen Dramaturgie-Baustein „Figuren“ um?

TänzerInnen werden nicht immer zu Figuren, das ist je nach Stück unterschiedlich. Es gibt auch einen Unterschied bei der Annäherung an die Figuren über Tanz oder Körper in Bezug auf die Körperhaltung oder Bewegungsqualität.

Komplexität von Geschichten

Lässt der Tanz weniger Komplexität von Geschichten zu?

Nein, es sind andere Ebenen, die angesprochen werden. Es ist aber sicher schwieriger komplexe Geschichten zu erzählen.

Interpretation- Erklärungsbedarf?

Spannend ist, dass das Publikum bei Tanzstücken oft kommentiert oder interpretiert. Beim Shäxpir Festival sind die Erwachsenen oft unzufrieden bei Tanzproduktionen, weil sie glauben, dass die Kinder diese nicht verstehen. Dies ist auch im Vergleich

zwischen dem SBW Herbst Festival mit Schwerpunkt auf Sprechtheaterproduktionen und dem SBW Februar

Festival mit Tanzschwerpunkt zu erkennen.

Durch die höhere Abstraktion erhöht sich gleichzeitig die Interpretationsmöglichkeit.

Kinder hinterfragen momentan mehr. Sie wollen wissen, wie was funktioniert. Marianne Artmann, seit 10 Jahren im Bereich Kinder- und Jugendtheater tätig, erlebt das im Tanz, genauso wie im Schauspiel. Vielleicht können/wollen sie sich weniger auf Assoziationen einlassen, möglicherweise hat sich die Rezeption der Kinder verändert.

Oft erklären auch die Eltern schon den Kindern, was sie sehen, bevor diese überhaupt fragen.

Beim Tanz für Kinder gibt es immer wieder Einstiegsmöglichkeiten in das Stück, bei Theater

ist dies oftmals schwieriger.

Die Sprache

Welche Funktion hat Sprache im Tanz? Wie notwendig war die Sprache beispielsweise bei „Pionspielfiguren“

Das Element Klang bzw. Stimme/Sprache hat für Abwechslung gesorgt, wurde jedoch auch als Erklärung benutzt, was es nicht gebraucht hätte.

Nur weil es um Tanz geht, heißt es ja auch nicht, dass nicht gesprochen werden darf, genauso wenig müssen TänzerInnen-Figuren nicht Figuren sein und es muss auch keine Geschichte

erzählt werden.

Tanzdramaturgie

Die Tanzdramaturgie ist einfach eine andere, als eine Schauspieldramaturgie. Tanz regt die Fantasie an, fordert ZuseherInnen heraus.

Dabei ergibt sich oftmals auch die Gefahr, dass sich „die Geschichte“ verliert in irgendetwas und deshalb immer nachgefragt werden soll: Warum steht der/diejenige auf der Bühne? Um in Dialog mit dem Thema und dem/der ZuschauerIn zu treten? Um dem/der ZuschauerIn oder sich selbst zu gefallen?

Um es mit den Worten von Pina Bausch auszudrücken: „Nicht, wie sich ein/e TänzerIn bewegt, sondern was, ihn/sie bewegt“

Die Tanzdramaturgie greift auf grunddramaturgische Elemente. Die Erzähldramaturgie ist dabei am wenigsten wesentlich.

Oftmals sind ChoreografInnen auch DramaturgInnen. In Österreich gibt es kaum TanzdramaturgInnen. Im Gegensatz dazu sind in Belgien bei fast allen Tanzproduktionen DramaturgInnen dabei, obwohl das Feld der Dramaturgie eigentlich eher ein, im deutschsprachigen Raum, verbreitete Tradition hat.

Was ist für ChoreografInnen wichtig/interessant, dass ein/e DramaturgIn einbringt? Schall und Rauch Agency arbeitet immer mit einem Coach, der auch dramaturgische Arbeit einbringt, u.a.: Andere Impulse, noch mal alles in Frage stellen, radikaler rangehen, hinterfragen, Gesamtbetrachtung, zurückholen auf ursprüngliche Vereinbarung

A 38 Mitschrift 27. 3. 09 (6. Tischgespräch)

27.3.09 WUK ; 19 TeilnehmerInnen

„Dramaturgie im Probenprozess“

Bisher wurden in den dramaturgischen Tischgesprächen eher die Vorphasen einer Produktion thematisiert. Nun geht es darum vorhandene Erfahrung innerhalb der Probenphase auszutauschen.

Für den/die DramaturgIn ist der Probenbeginn eine einschneidende Veränderung, da er/sie plötzlich in die zweite Reihe rückt und eine Distanz einnimmt, die natürlich notwendig ist. So ergeben sich neue Tätigkeitsfelder: Begleiten, Beobachten, Beschreiben, Zuordnen.

Wichtig ist in dieser Phase, Punkte zu sehen und zu setzen, wo aktiver Eingriff bzw. eine Beisteuerung passiert und die Fülle an Informationen und Material, die bisher gesammelt wurden, „häppchen-weise“ hergegeben werden.

Es fängt also eine andere Dramaturgie an. Im Vorfeld sollte mit der Regie abgeklärt werden, wie der Austausch während der Probenphase zwischen RegisseurIn und DramaturgIn gehandhabt wird. Den Anschluss an die Probenphase zu behalten, ist wichtig, wenn der/die DramaturgIn nicht in allen Proben dabei ist.

Wenn eine Szene oder mehrere fertig sind und der/die DramaturgIn ihren/seinen Eindruck sagt, soll er/sie als Mitglied der Produktion gesehen werden, als jemand, der neugierig ist, was bisher in den Proben passiert ist und nicht in der Position des/der RichterIn.

Möglich ist auch, in die Proben mal am Anfang oder Ende zu gehen und „Happen“ vorbeizubringen, sich nur Momente anzuschauen, wo nicht immer sofort Feedback verlangt wird.

Formen für den Austausch mit dem/der RegisseurIn und den SchauspielerInnen müssen gefunden werden. Spielregeln müssen dafür aufgestellt werden und ändern sich auch oftmals je nach Probenphase.

Petra Fischer hat als bisherige Formen folgende erfahren:

Gute Absprache mit Regie

Nicht nur Form des Gesprächs, sondern auch schriftliche Form, die gleichzeitig auch eigene dramaturgische Reflexion bedeutet und die Regie muss nicht gleich reagieren, sondern kann zuerst in Ruhe nachdenken. Anschließend ist ein Gespräch natürlich sinnvoll.

Austausch mit SchauspielerInnen

„DramaturgIn als AnwältIn des Textes (AutorIn)“ Dies stimmt im Sinne einer Reflexion des Textes und Entdeckungen in Bezug auf den Text, die in der Probe entstanden sind.

Die DarstellerInnen sind meist froh, dass sich noch jemand mit dem Text intensiv auseinandersetzt.

Endphase der Produktion

Es ist wichtig in der letzten Phase nochmals alles aus dem Kopf zu bekommen, was in der Konzeptphase und davor passiert ist und nur beim 1. Durchlauf zu sehen, was da ist und sich anschließend nur darauf zu beziehen. Fragen zu stellen, wie: Was erzählt sich? Wo gibt es Anknüpfungspunkte, wo ist es lohnenswert weiter zu gehen?

Den Text im Verhältnis zum Spiel zu überprüfen, Fragestellungen für eine mögliche Umstellung oder Streichungen etc. zu finden.

DramaturgIn oft jemand, nach dem nicht gefragt wird. Aber hier ist es sinnvoll zu schauen, wann bringt sich DramaturgIn wie ein.

DISKUSSION

Bei freien Gruppen gibt es oft nicht den „Luxus“ eines/r DramaturgIn. **Welche Tipps und Tricks gäbe es für die Regie eine Distanz zu kriegen?**

Als RegisseurIn (Nika Sommeregger) setzte ich mich vorher mit Text auseinander, mache eine Textanalyse, was ich auch als notwendig sehe. Bei der Probe verwerfe ich dies dann auch wieder.

Die Auseinandersetzung mit dem Sinn von Text im Vorfeld ist für mich wichtig und hier eine Spiegelung zu bekommen. (Ivonne Zahn)

Wer ist denn nun der/die Stärkere: DramaturgIn oder RegisseurIn?

Professionalität der beiden sollte nicht in Frage gestellt werden, also keiner, vielmehr geht es ja auch darum in einen Dialog zu treten

Gute/r DramaturgIn fordert.

Letztlich hat aber die Regie Letzt-Entscheidung, DramaturgIn kann füttern, reden, diskutieren.

SchauspielerInnen und DramaturgInnen

Aus Standpunkt des/der SchauspielerIn ist es oftmals hilfreich eine/n DramaturgIn dabei zu haben, wenn für SchauspielerIn etwas unstimmig ist, der RegisseurIn sich nicht darauf einlässt und die Dramaturgie das dann aber auch erkennt.

Es geht aber nicht darum, sich als SchauspielerIn wohl zu fühlen, er/sie kann auch mal (von der Dramaturgie) in die Krise gebracht werden, jedoch sollte ein Unterbau da sein, der es dem/der SchauspielerIn ermöglicht umzusetzen.

SchauspielerInnen sind auch interessiert, wenn DramaturgIn kommt.

Feindbild Dramaturgie! Woher kommt das?

In Theaterhäusern stehen DramaturgInnen oft in Verbindung mit der Direktion oder künstlerischen Leitung, was Angst vor „Spionage“ bedeutet.

DramaturgInnen haben meist große Kenntnis von Wissen, jedoch fehlt die Umsetzung in der Theaterpraxis oftmals.

Wie viel Anwesenheit in Proben ist sinnvoll und wie ist ein „Rausfallen“ verhinderbar?

Ist von Produktion abhängig.

Aber es sollte eine Verabredung geben, wie oft DramaturgIn dabei ist.

Auch bei einer Stückentwicklung ist eine Distanz immer wieder notwendig, das sollte einfach nur im Vorfeld dem Team (v.a. SchauspielerInnen) mitgeteilt werden.

Wie viel dramaturgisches Denken braucht ein/e SchauspielerIn?

Für eine/n DramaturgIn ist es wichtig die Geschichte und das Zielpublikum im Auge zu behalten, als RegisseurIn oder SchauspielerIn kann ich nicht dauernd Fragen. Da ist es wichtig bei den Bühnenvorgängen zu sein.

A 41 Mitschrift 29.4.09 (7. Tischgespräch)

29.4.09 im Dschungel Wien, 32 TeilnehmerInnen

„Recherche“ Notizen von Marianne Artmann

35max
Thema: Recherche
Spanne zu Praxis und Theorie (Anspruch praxis
wechsel, eine Beziehung mit Realität)
Begriff, welche Tätigkeiten
Internet / Bücher / etc.
wer? Dramaturg?
welche Formen?
warum?
Unterschied zu 'normaler' Recherche bei jedem
Stück?
wie können Rechercheergebnisse in künstler. Prozess,
welche Arbeitsweise? welche Formen?
Praxis selber eigene Praxis, geht nicht mehr so
harmlos! ~~geplante Rechercheprojekte~~ mit
~~Strategien und Eindeutigkeiten~~
Bsp. aus Improvisation, Theaterarbeit
welche Bedingungen braucht ein R. Projekt?
CE: R ja, aber dann in Performance ~~was~~ dort
passiert es

Recherche nur Analysis?
Rimini - Protokolle?
Unfall - Protokolle + sich selbst führen lassen
durch Recherche
Thema Trauerbewegung - welche Perspektive,
Atmosphäre, Ort, ...
Zufall spielt Rolle (welche systematisch bekannt
man ~~was~~ ^{erweitert} sind Systeme)
Recherche ist nicht dogmatisch?
Forschung endet nicht im Performanzraum
Recherche findet an anderen Orten statt statt
Recherche? Theorie und Praxis?
Interviews führen - ist nicht theoretisch, sondern explorativ,
Spieler dabei, was sammeln ist / Vorannahme,
Stimme, Inhalte, ...)
schall und ~~stille~~ Interview mit Begegnung, Erfahrung,
das alleine finden / ~~Recherche~~, wie lange ist mit
dem ist alleine / nicht alleine bin, Chaos / leer /
Verunsicherung!

wer beteiligt? gibt es Versprung & von jemandem?
 Unterschied haben / groß haben als Experten
 beifallen!

Recherche ist nicht eigenverantwortlich in 6.14.4 Phase.
 Erhebungsphase: Datenteile / man recherchiert nicht
 sondern die anderen

ein zwei? **Recht** kommt, aber dann man noch mal
 anderes recherchieren muss; Lücken auffüllen;
 welche Teilgebiete;

beobachten
 'nachahmen' (199. 680)

Recherche - Input & sich der Technik des Recherchierens
 bedienen was Thema, was kommt

Entscheidung aufgrund Kenntnis mit Akzeptanz -
 Nicht - Thematik - 1998

≠ Dokumentationsbild

Themen, von denen man nicht so viel Ahnung
 hat

Squash + Soda

Heuschrecke

Truenerhebung

Erhebung

Popkultur, ist. Reicht anders einzuordnen

gibt, also, 1995

1995

Altengruppe - meistens Tischgespräch

relativ jugendliche

kurze Umsetzung

Rechercheprozess: Auswertung

A 43 Mitschrift 27.5.09 (8. Tischgespräch Vejtisek)

27. 5. 2009 im WUK, 12 TeilnehmerInnen

Mitschrift von Marianne Vejtisek

„Möglichkeiten und Notwendigkeit bei der Bestimmung der Altersgruppen“

Warum interessiert uns die Frage?

1. Aspekt: Die Alterseinteilung ist entscheidend für den Verkauf.

2. Aspekt: Welches Interesse haben wir am Publikum?

Wie interessiert mich die Rezeption von dem, was wir tun?

Was passiert mit dem, was ein Publikum in der Vorstellung erlebt? Ist es Teil seiner Biographie?

Was setzt sich fest? Auf welcher Ebene wurde die Vorstellung wahrgenommen? Welche Erfahrungen dauern an? Welchen Eindruck nehmen einzelne mit?

Wie konkret sind die ZuschauerInnen im Probenprozess vorhanden? Wie kommen die ZuschauerInnen in der Entstehung vor?

Inwiefern geben die Kenntnisse der ZuschauerInnen wieder Impulse für die eigene Theaterarbeit?

Mit welchem Erfahrungsrucksack kommen Kinder in Vorstellungen?

Ist die Beschäftigung mit dem Publikum umfassend und kontinuierlich, anstatt rein ergebnisorientiert?

Trotzdem das konkrete Inszenierungsergebnis immer wieder überprüfen.

Konkrete Rezeptionserfahrungen auch den Vermittlern (LehrerInnen, Veranstaltern) nahebringen

Themen:

Was sind relevante Themen und Fragestellungen und wie setzen sich bestimmte Altersgruppen damit auseinander:

- Die entwicklungspsychologische Auseinandersetzung fragt danach, was in der Entwicklung passiert auf Grund von Beobachtung, Literatur und Befragung von Fachleuten.

- Aus der eigenen Vorstellung von Kindheit und Jugend kann künstlerisches Material entstehen.

- In Versuchsanordnungen mit verschiedenen Altersgruppen können Fragestellungen überprüft werden

- Wie gehen Kinder mit Figuren und Konfliktsituationen eines Materials um?

Recherchearbeit:

Nicht als Materialsammlung, sondern als Erfahrung im Umgang mit diversen Altersgruppen.

Im Vordergrund steht:

Das Beobachten wie Kinder mit bestimmtem Material oder Themen in einem theaterpädagogischen Workshop umgehen.

Die Mitwirkenden aus den verschiedenen Bereichen (Autoren, Bühne, Ausstattung, Musik, Darsteller)

in die Beschäftigung mit dem Publikum miteinbeziehen.

Wie nehmen Kinder künstlerische Arbeiten wahr?

Welche Ästhetik mögen Kinder? Welche Themen kommen aus ihnen?

Welche aktuellen Erfahrungen beschäftigen sie? Wie schlagen sich zum Beispiel Nachrichten aus den Medien von Großereignissen, Katastrophen etc. nieder?

Wie verändern sich Kinder in der Gesellschaft, in der sie leben? Welche Erfahrungen verändern sich nicht? Das gilt es immer wieder zu überprüfen.

Was interessiert einen sechsjährigen an einem Stoff anders als einen zehnjährigen?

Notizen

In der Arbeit für kleine Kinder (ca. 3 Jahre) ist die Basis das Selbstvertrauen zu fördern. Dazu gehört, dass der Frust von Erwachsenen nicht auf Kinder überladen wird. Eine liebevolle Grundaussstrahlung, und das Bedenken, dass die Kinder erstmals mit den unterschiedlichen Theatermitteln in Berührung kommen. Eine geradlinige, spannende Dramaturgie, um die Gefühlswelt der Kleinen anzusprechen, Figuren, zu denen sie Bezug haben.

Weg von pädagogischer Betrachtungsweise.

Eingehen auf die Rückmeldungen der Kinder.

Spielplanvorstellungen bzw. Voraufführungen für LehrerInnen (ohne Kinderpublikum) können dazu beitragen, das Thema: was ist alters- bzw. kindgerecht konkret und offensiv anzusprechen

Die Vermittlung kann durch Gruppen oder von TheaterpädagogInnen geschehen

A 45 Mitschrift 23. 6. 09 (9. Tischgespräch)

23. 6. 09 Wuk 14 TeilnehmerInnen

„Rückblick und Einblick in das nächste Jahr“

Das 9. themenbezogene Tischgespräch am 23.09.09 im WUK sollte die Erfahrungen des 1. Jahres aller Anwesenden mit den Angeboten des Pilotprojekts Dramaturgie im freien Kinder- und Jugendtheater Wien 2008/2009 zusammenzutragen mit dem Ziel, zu ermitteln

- Unter welchen Vorgaben kann für das 2. Jahr übergeben werden?
- Was ist gelungen?
- Was erreicht? Welche Ideen, Bedürfnisse, Wünsche, Erwartungen gibt es?
- Was ist machbar?

Das Tischgespräch fand bereits gemeinsam mit Odette Bereska statt, der, für das kommende Jahr im Projekt „Dramaturgiestelle für das freie Kinder- und Jugendtheater in Wien“ beauftragten, DramaturgIn, SchauspielerIn und RegisseurIn.

Marianne Vejtisek umriss kurz nochmals die Ausgangsbasis für dieses Projekt und wies darauf hin, dass innerhalb der Projektförderung auch Projekte, die unter „Theorie“ fallen, gefördert werden, wenn sie Wiener Gruppen, in ihrer Praxis unterstützen und weiterbringen können. Solche Projekte wurden bereits in anderen Sparten realisiert. Das Dramaturgieprojekt ist eine erstmalige Umsetzung im Bereich Kinder- und Jugendtheater.

Tischgespräche

Durch die Teilnahme unterschiedlicher KünstlerInnen mit unterschiedlichen Erfahrungen ergaben sich fruchtbare Diskussionen. Die Themenauswahl wurde als klar, interessant und als Anregung zur weiteren Beschäftigung empfunden und konnte bei eigenen Projekten mitgedacht werden.

Petra Fischer empfiehlt für zukünftige Tischgespräche an aktuelle Anlässe, wie diverse Veranstaltungen oder Festivals anzuknüpfen. Auch gemeinsame Vorstellungsbesuche wären als Gesprächsbasis für bestimmte Fragestellungen interessant. Im Pilotprojekt waren die Themen teilweise im Vorfeld klar, ergaben sich aber auch durch Anregungen oder Bedürfnisse der TeilnehmerInnen.

Zu überlegen sei, ob Ausschnitte per Video im Tischgespräch gezeigt werden sollten, die Themen an konkreten Beispielen ansprechen zu können. Auch die Wiederbelebung der „Arbeitsgruppentreffen“ der Assitej (eine Initiative, in der von Theaterschaffenden Vorstellungen von verschiedenen freien Gruppen angesehen wurde, um anschließend innerhalb der Theaterschaffenden darüber zu diskutieren) in Verknüpfung mit Tischgesprächen würde interessieren.

Workshops

Die Varianten Wochenendworkshop und Tagesworkshop erwiesen sich als gut. Auch eine Mischung von Theaterschaffenden und StudentInnen war interessant. Überlegenswert wäre auch die Teilnahme von StudentInnen an Tischgesprächen im nächsten Jahr.

Dramaturgische Beratungen

Auch für KünstlerInnen, die schon länger in der Szene tätig sind, sollte diese Möglichkeit schmackhaft gemacht werden und somit auch eine frühere Auseinandersetzung mit Idee und Recherche.

Zukünftig könnte auch die Möglichkeit eines Nachgesprächs einer Premiere mit einem/r DramaturgIn angeboten werden.

Im Großen und Ganzen betrachtet kommt das Projekt der ganzen freien Szene für Kinder- und Jugendtheater zu Gute, trotzdem wäre als Kritikpunkt anzumerken, dass die Finanzierung des Projektes durch Fördergelder passiert, die eigentlich für Produktionen zur Verfügung stehen (sollten).

A 47 Mitschrift 28. 2./1. 3. 09 (Dramaturgieworkshop 1 Artmann)

von Marianne Artmann

In der Alten Schmiede, 20 TeilnehmerInnen

workshop 28.2.09

Nicht nur im Theater bsp. Text
Festivalszene etc aber auch Kleinkunst etc

Beispiele

Cost
Konflikt
Bsp
Spannung
Bruch
Fragen
Entspannung
Verhältnis Inszenierungsthe Dramaturgie
Sinn
Rhythmus
Struktur
Figuranten
Geschichte
Atmosphäre
Musik
Räume

Hauptpunkt
Anfang / Ende
Sprache des Autors / Text des Autors / Stück
Text
Technik
Bilder
Szen
Deutung
Pausen
Auflösung
Publikum
Fassung
Porträt
Wirk
Lust
Hypothese
Fabel
Merkmalpunkt
Plot

2

Def. + weitere Begriffe	
Fabel - Geschichte - Text	MAS
haussetz. höfliche, Handlung	MANUM
Stellth	ME - Konstr. Ref.
nicht Umsetzung, Dargestellung	
collage	Thema
Inhalt (Sinngehalt)	
Geschichten	
Handlungsstränge	
Szene	
Message / Botschaft	Aussage
hat id. etwas zu sagen / zu erzählen	
Interpretation	
Figurencharakterisation	
Fleisch am Knochen	
<u>Fassung</u> (auch Bildende Kunst) =	
Monumentalfunktion eines Kunst-, perform. Produkts	
Text: was ist und was ist und umgewandelt	
was macht es zu Kunst	

Produkt

Umsetzung
Realität

Leser: Haltung eines Text gegenüber
 Texter, Interpretation, Interpret
 was + wie rezipieren Zuhörer
 von Kunst aus / von Zuhörer aus = Rezeption
 zum Text, Verdichtung / Ausdeutung und Gestaltung /
 wie aus Alltag zu Kunst
 Erfahrung (auf Textebene)
 ständige Sprachformen (Wort, ...)
 über Bilden hinausgehen, gestalten!
Sprache des Autors: ① Text Inhalt / Stil / Struktur / Mythen
 ② Vorlage auch ohne Autor
 Konflikt: zentral, Rotor Hauptgrund oder?
 Pause:
 → Sprecher Struktur / Szenen
 Vorlage in Struktur, Konflikt und Rotor ange-
 ordnet
Struktur: Geist
 Handlungslogik, Szenenfolge
 postdramatische Struktur? Indirekte Strukturen oder Strukturen?

3 Anfang - Kernpunkt - Ableitung - Ende

bei Einl. von Person, Thema, Konflikt, Ort + Zeit

im Anfang schon Struktur etablieren, die nicht mit Handlungsebenen zu tun hat
nicht nur Inhaltlich - sondern auch auf formale

Ebene Anfang setzen
retrospektives Bewusstsein, Verweise

was ist Kernpunkt in Prolog etc

Aufbauung als eine Konsequenz des Endes

inhaltliche Struktur / formale Struktur

die Struktur für Leserschaft nutzen?

ich kann Mittelpunkt auch setzen als in Prolog,

hat mich dazu zu tun

Kapitel setzt Mittelpunkt oder Inszenierung

Unterschied Endfassung - 1. u. 2. Aufl.!

prote Bögen, Handlungsebenen, Spannungsbogen
kleine Bögen, Szenenbögen, Sprachbögen
verschiedene Elemente Anfang + Ende
Rhythmus, pro + kleine Einheiten
geschichtliche Struktur aus Bögen Form
Stich, Stofflage, Reduktion, Wirkung
ganz schauen Prozed. Prozess

→ hat mit Publikum und Stoff zu tun (kann zu tun haben)

Gericht setzen auf Anfang
so konzentriert wie möglich!

Bestimmung: wo geht was ab wo stellt was dar
performende Personen *Red. macht, Auszeichnung*
oder ist es pro + dann Struktur

Reflexion der Figur: Bezugspunkt für Aktion, etc

Reaktion einer Figur

Ents. aus Figur während Stück

Erfindung / Reaktion einer Figur *Autor / Regie / Dramaturg /*
Szenenplan

Bruch / "Kernpunkt" geschichtlich gesehen, nicht notwendig
motiviert!

- the product

Stoff Thema

we haben

Plot, Narrative Geschichte, Settings, Begegnungen

Thema: darunter Argument, Verhältnisse, Gehaltszusammenhang ①

Stoff bleibt gleich, werden Themen verändert (Struktur, Figur) ② Benennung were begegnung ③

aus Stoff kann man Themen rausnehmen

Themen haben mit Lesart zu tun, Auswahl

we we drumherum Begegnung ist für die Texte guten

can not, für was were

Figuren können unterschiedliche Themen haben

Thema kann zum Stoff werden und umgekehrt

② Stoff nicht durch Benennung sondern durch

Figuren etc.

Stoff - Thema - Lesart

Rolle

Rollen im Text, Argument zettel: Rollen oder nicht!

(Character) Rolle - Figure

a) Besteller hellen Rolle aus - Pro beides wird

zur Figure ? Schlupf ja

↳

Figuren akt, Achtung! mögl, oder schon nicht

Bezeichnung erlaubt ? Übersetzungen etc

andere Bezeichnung als Ausdruck der Lesart,

Folgen für Fassung

Bezeichnung ist all red ausgespielt

Stoff

geplant, Adresse

Bezeichnung zu: andere Figure

(M²⁰)

Situation

Figure gute gestalt

Figure Charakterisierung der Figure, gestaltung

typisch für individuell - Gruppe

Beif, Schicht, Herkunft (per + regional)

Status, gebildet, sprache,

Beitrag?

Erkenntnis (Bild), Aktions Erkenntnis

Körper, sprache, Erkenntnis, Handlung Kontext

in Text oder nur in Auffassung nicht im Text!

Figuren Subjekt Interpret

Verständnis Charakter Interpret

nicht Textuelle Information

Autor kann gestalt einsetzen spricht davon nur im Theater

5 Performance, Figurenspiel, ...?

Summe aller Aufgaben, die der Schauspiel in der Gestaltung einer Figur als Rolle

Es muß bet. Charakter, die es zu gestalten gilt, um sie zur Figur werden zu lassen, wobei nur einen best. Charakter

Rollenbuch

Personen = Rollen

Rolle = Spiel, Figuren sind verkörperte Charakter ist vorstellbar

Personelle + Rolle = Figur

bei Perf. keine Rollen aber Figuren | individuelle Gestaltung durch Personelle

gestus: sagt was aus inner Haltung zu anderen / Situation + über Figur (typ. + individuell, unverw. etc. Emotion etc.)

auch Sprachtempo etc.

ganz genaue Rollenbeschreibung

Regieanweisungen hinterfragen, Autor hat

sich was gedacht, schauen warum hat Autor das geschrieben
wollen will gestus? warum hat man sich dafür entschieden?

Vorgang

innere / äußerer

gute/gestaltete Aktion; Einzelteile der Handlung

Einzelteile der Figur

gestus + Handlung/Aktion = Vorgang

bestimmt Richtung

ist schon oft Handlung ohne gestus

Aktion selbst Inhalt, aber Aktion mit Inhalt

steht Aktion

große Vorgang mit wenig Aktion

wenn Frage aus Publikum warum machen die das? → Kontrolle ob gestus da

6

Situation

Reihen vom 100

~~der~~ Zustand red., räuml. beplant aus 3. u. 4. aber Figuren

die ist jedoch verändert vor dem (interdikt 000

nicht interdikt), habe es sich mit 000 oder

aufgekl. 000 mit

peasant/ungelant

inhaltlich, politischer, bildnerischer

Realität, Raum etc.

inszenierte Situation

aufeinander begehend und sich verändernde Sit.

das Veränderte = Vorgang parallel (Gleichzeitigkeit)

1. Freiges

ist dann eine warum was

Dramaturgie stellt Fragen, immer wieder

Fragen über Konstruktion: Frage, Darstellung, Red.

können Fragen anders konstruieren (sich

langweilen), aber antworten (und für Antwort

entscheiden)

die Anfang und Ende! wichtig

Inszenierung lässt sich anders begreifen als Autor

Inszenierung

000-000

rot sein und rote Alkoholen Kopf

Realität ~~ist~~ anders

aufeinander verweisen 000-000 4

Choreo Bsp. Norder 000-000

Transportband 000-000

in Raum schweben 000-000

Sattel + Koffer/Wand 000-000

unsterblich

graue Melodie

Bühne: rote Schirmwand

Leht: rot-orange

Pusch: Alkoholen, etc. alkoholisch

2 Fore ^{Stunde} hinter Wand, 2 Koffer - Reaktion, Kunde

ab, hängen auf, 4 Koffer, Choreo mit Wänden (Hängen, gelben, etc.) 000-000

2
 Hand Fliegenpilz, Darsteller + Koffer in
 Raum, Decke ^{Stille} → Stille - gut,
 umsetzen, Frauen Kleider Kostüm
 —
 andere Gruppe: pures Stroh in rechteckig =
 Anfang, Freundinnen / Schwestern Beer darstellen,
 Raum wird noch besetzt werden
 Stier + Pusch → da kommt noch was
 Vorlauf, was ist davon passiert (vor Stillschauen),
 nochmal was sagt noch im Text kommt
 eine Frage wie Sensibilität schaffen
 'was ist der Prozess', Dureure (Einkauf bei
 Hothre) 'Schwestern'
 —
 Drehungen noch weiter; rekommen oder
 rausgehen? ist eine Frage (Raum)
 'Mutter Stille' Charles Day Andorra Weiss
 —
 1 Kopf und eine glänzende Kopfbedeckung
 auf der Spindel des Stands einestimmen

Eine Veranstaltung mit einem Pult, stellen
 (heavy Themen), 2-3 min' gut wird mit
 als Auftritt
 Zusammen von Zitate + Zusammenfassung
 —
 verallt, verallt,
 von Anfang im Dramaturgie' dabei, jeder für
 offen für Code, Kosten, Rature, Spielzeit
 Inhalt (Thema)
 8 Daten gezeigt, 2 in kleinerer komplett verpackt,
 Impressionen, Figur festgelegt + verpackt
 Rollenspiel + Rollenspiel auch von ^{historischen} ~~früher~~
 an versch. Orten, Auslieferung, Künstler fallen,
 Stimme von außen → SA verändert sich mit
 so verpacken, Grundlegend und Text für Jugendliche,
 Homosexualität = Text für Jugendliche, schauen auf
 Frau (Jungs und Rollis)
 Imperator's Post in Postgeboten Ablauf, bleibt
 fest, aber manchmal Dinge selbst

noch Figuren und Arbeitsweisen haben sich gegen-
seitig beeinflusst; man muss nicht alle Aspekte
(die man für sich halten muss!) auf der

Zukunft erstellen;

es werden Voränge gesetzt, unterschiedlicher
Schauweise nicht sichtbar

Platz der Einordnung oder der Betrachtung
bestehen

Aufteilung des Körpers zu Region (Augen, Ober-,
Tunel), jeder hat Aufgabe (Teilungsgewalt-
partner mit dieser), dann danach; so li-
quidieren machen weiter; Fallweise (sich klein-
machen; Bruch; größte unterbreiten)

Reflexion - Raum - überwinden, so menschen -
trieb eigenen Kosten macht; Frau Region - (zwei-
weck, kleine Region (Freizeit, Regeneration, ...))
Runde - auch Region

Frau wird zum Objekt → Frau steht mit Raum
um; Macht/Last - spielen - zugehen, aufbauen

Szenen überlappen geben / sich konzentrieren das
zentrale, Grundvorstellung) - aneinander reiben
Drehbewegungen
Bewegungsformen, wie Licht oder Schall, die
charakteristische Töne (wie es für Szenen
oder Teil)

Szenen haben es gerne, sehen gut aus →
Vergewaltigung ~ z.T. mal es das war schmerzhaft;
Platz → #

Veränderung
gute Tragen und viel Licht

Frage

dramaturgische Arbeitsweise, Einbindung in Arbeitsprozess;
• Hilfsmittel Verständlichkeit - Komplexität
nicht mittelbare Fragen vorzustellen

WIE stark ist das Fragen; am Hauptpunkt standhalten,
und die Rolle nicht, haben sie sich verstanden
• wenn Frage hängt Blick von außen

Funktionstheorie, wie werden zu Disziplin kommen;
Fragen und sich verändern warum machen sie das

kann man die Struktur weiterverarbeiten, andere
Personen im Diskursraum, in denen schauen,
warum ist die Textstruktur, Text, Text etc., Fragen
aufnehmen, Fragen verstehen, nicht erst am
Schluss

• Schluss

über Schluss nachdenken, von außen, welche Optionen
gibt es für den Schluss sehr früh fragen
(es wenn halbes Stück entsteht), selber fragen,
auf Anfang beziehen

• Kontext notwendig?

gibt auch Dramaturgie ohne Handlung (Struktur, Prozesse),
Handlung ist nicht invariant, 1. ist mehrere

• Einprägen / Wiederholen

Lesarten, Register ausklammern (einmal D), dann
wiederholen (erste heute/fragt, vor Entlastung),
auch wenn schwierig, nicht zu viele Proben,
Enten: viel zu Beginn, Stück: D-Fragen zu
Figuren (Schauspieler-Dramaturg, nicht Register)

immer gleich mit Register

nicht Register reden, wenn für R. am wichtigsten,
nicht nur kommen wenn es was zu sagen gibt,
gleich. Arbeitsprozess, nicht nur Redakteur,
für Texte etc. aktuelle Struktur! Struktur
im Austausch (erst nur Frage - dann erst Antwort)

• Schauspieler

Redakteur durch Schauspiel selbst, also Aufstellung
Austausch mit Register! (D soll nicht zu R werden)
Block von außen auch innerhalb der für weiter,
beziehen + zurücknehmen, Wechselwirkung
Aufgabendstellung formulieren

• Register

braucht Spiel in Spiel, Wechselwirkung, Sortieren,
komplexieren, Formen weitergeben, ...
R muss auch dramaturgisch arbeiten

• Bau

inhalten, Teams finden, kommunizieren, befehlen
• Wie in der Struktur, Fragen sind die selben
Rezeption, Themen + Stoffe je

rest, Begriff von (ersten)

Spannung - Entspannung

Arten

Räume, Raumtechnik

Rathaus, steht im Sinne von Tragen stellen - beobachten + verstehen, spiegelt sein,

Interpretation (ohne Wertung) für R. wichtig (bei Spielen verständig sein); Sinn - die Last aller
Bereichen, die Atmosphäre herstellend

so viel wie möglich, konkrete Rückmeldungen von Kritik
der Hand einholen - für Dialog mit Eltern
und Eltern (sich nicht, manchmal, ...) und
für typische Arbeit (hygiene, Problemlösung);
Anfangsphase der Hand, am Vorwissen + Vertiefen
der Tätigkeit aufbauen;

bekannter Stoff - wie können ihn wiederherstellen,
Erwartungshaltung beibehalten (Spuren des
Aufbauens), sich bewegen / spüren / ...

Der zirkuläre Schlüssel

Die zirkuläre Schlüssel

Maßstab, Stelle → Linea (Eltern verstehen, diese),
spricht Schall - steht am P

Linea (eine Elter, wie Arbeit), Eltern, gibt
sich groß + stark, nicht einseitig (vollständig)
aussetzt sich Trauer von Rand, dann große
Schwierigkeit (Vater tot),

Neugier / Neugier / Angst, hören einander
Linea halbe Schlüssel

Rand schließt vor Rand, brachteil

2. halber Schlüssel Linea brach

Hand hat Eltern, Eltern, im 3. Teil, Eltern,
dann ist nach Länge
von Stelle

Flächenpost von Stelle

Hand + Hand stellen sich am Fläche

Linea Fläche, dann kommt Angst / Ablehnung,
Linea Schwierigkeit / Neugier

Anna Mack alt, Kleinstmutter, lässt spielen,
Schaal - Stella Roes; Die findet Clara →
Stella

Roes hat Clara im Speisezimmer, Clara trauert
Maud holt sie zu holen

Geist krank, koller Schlüssel → Stella
Maud bringt Clara zurück zu Clara

Unterschied der Roes

Die Freunde waren freundlich, geht alt
alt, gut, alte Stimme, weit

Mann mit Roes gegen die Roes,
hinter der Hand

Selbstbeobachtung, tiefen

Roes beide

versuchen zu verstehen, die Roes zu verstehen,
entdecken Schlüssel, suchen sich. Loeb

→ Roes verständlich, tiefen zu holt

Schwester

Maud + Roes spielen weg, Stella + Clara können
kommen

A 58 Mitschrift 5.6.09 (Dramaturgieworkshop 2)

Johann Strauß Gasse 22, 21 TeilnehmerInnen

Die Vorstellungsrunde integrierte je einen Begriff, der mit Dramaturgie assoziiert wurde, bzw. was für die TeilnehmerInnen Dramaturgie bedeutete.

Im ersten Teil des Workshops sollten Grundbegriffe der Dramaturgie geklärt und sortiert werden als Basis für praktischer Beispiele und Aufgaben in einem zweiten Teil.

Fabel
Handlung
Das Unsichtbare
Inszenieren
Spannungsbogen
Auswahl
Geschichte
Textarbeit
Spannungsaufbau
Spielplan
Die 3 Einheiten
Figuren/Rollen/ dArstellerInnen
Schlüssigkeit
Verantwortung
Übersetzung
Zwischen den zeilen lesen
Authentizität
Protagonist – Antagonist
Von der Idee zur Geschichte
Organisatorisches
Text streichen

Teil 1 Klärung und Sortierung dramaturgischer Grundbegriffe

Nach einem ersten Sortieren der Begriffe, erhielten die TeilnehmerInnen die Aufgabe in den jeweiligen Begriffsgruppen zu diskutieren

Was versteht man unter dem Begriff?
Was ist wichtig?
Welche neuen fragen sind damit verbunden?
Welche Assoziationen gibt es dazu?

Gruppe 1

Organisation	Planen, innere Organisation von SpielerInnen, dann stimmt das Timing und es wird schlüssig
Schlüssigkeit	klar

Das Unsichtbare	das Stück „stimmt“; Ethik; gesellschaftliche Verankerung und vermitteln
Werte	
Verantwortung	Anliegen (gesellschaftliche Verantwortung), welche Themen
Authentizität	eigene authentische Auseinandersetzung und Recherche betreiben

Aufgabenfelder und Tätigkeiten von DramaturgInnen

- Wahrnehmen, Beobachten, Aufspüren → geht einher mit der gesellschaftlichen Verantwortung
- Initiieren, auf die Suche gehen, Auftrag stellen an Autor/Gruppe
- Auseinandersetzen
- Recherchieren
- Sammeln
- Analysieren und Sortieren → das Unsichtbare, Schlüssigkeit

Gruppe 2

Idee zur Geschichte AutorInnenarbeit

Übersetzung dramaturgische Arbeit (Prosatext, Copyright)

Wie komme ich zur Idee? Wie komme ich zur Geschichte? Braucht es immer einen klassischen Aufbau oder geht es auch anders?

2 Ebenen:

Dramaturgie als Arbeit am Text

Dramaturgie als Arbeit am Theater

Aufgabe der/des DramaturgIn

Texte suchen und Möglichkeiten wie es umzusetzen sein könnte

Aufgabenfelder und Tätigkeiten von DramaturgInnen

Lesen (im Alltag kommt dies oftmals zu kurz)

Umfeldmaterial

Texte, Fassungen

Wissenschaftliche Texte

(andere Stücke sehen, auch Filme)

Vermitteln (Form finden der Vermittlung)

Schreiben (Programmheft, nach Konzeptionsgesprächen diese verschriftlichen mit Form der Distanz (Übersetzung))

Dramatisieren

Vergleichen von Texten, Herangehensweisen, Inszenierungen

Urheber/Aufführungsrecht

Gruppe 3

Spannungsbogen / - aufbau

Handlung

3 Einheiten

Inszenieren

Was kann DramaturgIn? Wann kann er/sie streichen? (Werktreue)

DramaturgIn als Anwalt des Textes

Wie passiert Zusammenarbeit Regie und Dramaturgie?

Die Inszenierung auf dem Blatt → Abfolge von Szenen

Gesetzlichkeiten von Spannungsaufbau

Aufgabenfelder und Tätigkeiten von DramaturgInnen

Inszenieren als klare Aufgabe des/der RegisseurIn

DramaturgIn braucht Abstand um Gesamteindruck Beobachten und Beschreiben zu können

Beobachten und Beschreiben (Übersetzung, ohne Wertung)

Spiegeln (was stattfindet)

Analysieren (Inszenierung auf dem Blatt → was habe ich gesehen, nicht i.S. von Gestaltung)

Zusammenarbeit Regie und Dramaturgie

Festhalten, was sehe ich; streichen und füllen

Auseinandersetzen

Struktur der Zusammenarbeit finden → gemeinsam mit Regie: wie soll Rückmeldung von DramaturgIn kommen

Sammeln von Material und Ideen, die hier sind (auch schriftlich) in Startphase einer Produktion und bei Stückentwicklung insbes. (DramaturgIn als Gedächtnis der Produktion)

Gruppe 4

Auswahl

Spielplangestaltung

SchauspielerInnen / Casting

Fabel Handlung / Verständnis des Textes

Zwischen den Zeilen lesen

Text streichen → Anpassung an Ensemble

Hintergrundrecherche

Aufgabenfelder und Tätigkeiten von DramaturgInnen

Spielfassung (auch wesentlich als Distanz zu sehen, als Fremdfassung)

Verdichten

Zusammenarbeit: Besetzung im Idealfall ist DramaturgIn dabei

Teil 2 Übungsbeispiele

Nachkonstruieren eines Stückes

Einzelne Teile eines Stückes nachkonstruieren

Rahmenbedingungen als Ausgangspunkt:

- „Sexuelle Identität“
- 17 SpielerInnen → 17 Figuren
- 15 Jährige, die in dieselbe Schule in einer Großstadt gehen
- 7 Männer (2 die größeren Rahmen einnehmen können)
- 10 Frauen (2 die größeren Rahmen einnehmen können)
- die anderen SpielerInnen sollen und können auch als Chor eingesetzt werden
- Zielpublikum 13-15 Jahre

Aufgabe:

→ dramaturgischer Bogen /Stückentwurf

- Figuren erfinden mit Konstellationen
- Situation erfinden mit /zwischen den Figuren
- Konflikt/Widersprüche
- Welche Geschichte soll erzählt werden und sieht das in Szene verwoben aus?

Ausgangsbasis für Überlegungen kann sein

- Gesamtgeschichte
- Figuren
- Gegenstände
- Ort
- Bestimmter Zeitpunkt
- 1 Szene

PAUSE

Präsentation der Ergebnisse**Welche Fragen waren am Schwierigsten?**

Mit welcher Herangehensweise wurde begonnen?

Handlung festlegen - Wie setzt man Thema um?

Wo beginnen wir?

Spannungsbogen

Worauf wollen wir hinaus?

→Tipp von Petra:

für praktische Umsetzung alle Möglichkeiten durchprobieren

Alle Handlungen/Themen durchspinnen um verschiedene Blickwinkel zu bekommen

A Das Kunstprojekt

Ausgangssituation im Schulhaus, SchülerInnen sollten ein Kunstprojekt machen

Keine Bühne, sondern Tische und Sessel im Raum (wo auch SchauspielerInnen sind)

Aufbau

1 Einstieg in das Thema über Schminken von Mädls und Emo

- 2 Unterhaltung von Typen über LehrerIn, die sehr maskulin ist und ein Myterium für SchülerInnen
- 3 Gespräch über Sexualität
- 4 Kunstprojekt, nur mehr 30 Min zeit
- 5 tatsächliche Präsentationen

Praxisrelevant Überlegungen und Fragestellungen

Was wollen wir das Publikum sehen lassen?

Was soll der/die ZuseherIn erleben?

Wo entstehen Konflikte?

Wo entsteht die Notwendigkeit in der Handlung weiter zu gehen?

Wo setzt man an Handlung an?

B Die Neue

Andrea/s: Transsexueller Junge, Andreas wird Andrea (weiß das Publikum noch nicht zu Beginn) Er war immer der Leadertyp in der Klasse, auch Klassensprecher.

Er/Sie kommt nach den Weihnachtsferien zurück als Andrea und setzt sich selbstbewusst hin

Beni: bester Freund von Andrea/s, Konflikt, da er sich darüber ärgert, dass er nichts davon wusste

Yasmin: schockiert, hat mit Andreas geknutscht

Lukas-Gregor: Antagonist; er will gerne der Leader sein und die Situation ausnützen, er a fordert neue Klassensprecherwahl

Chor sind die restlichen MitschülerInnen, fragt ob Mensch oder Geschlecht zählt

Yasmina fragt, warum es überhaupt Neuwahlen geben soll. Der Mensch ist doch derselbe

Wichtig ist kein Opfer zu zeigen, nicht die Figur die im Zentrum steht, hat Problem, sie ist stark, aber die anderen haben ein Problem

Praxisrelevant Überlegungen und Fragestellungen

Soll eine frau oder Mann Andrea(s) spielen? Auch 2 SchauspielerInnen könnten in diesem Fall 1 Person spielen.

C Wann kommen wir an?

Ausgangslage

4 Charaktere

Marianne: Pastorentochter mit der meisten sexuellen erfahrung

Carlos: selbstbewusst, sportlicher Kerl mit großer klasse (steht auf Toni, weiß es aber a noch nicht)

Janina: Schüchtern, naiv, verliebt in Karlos

Toni: offen, Klassenc clown, guter Freund von jedem, verliebt in Janina

Zugfahrt nach Rom: einzelne Zugabteile

Janina will endlich ihr erstes Mal erleben und schmiedet mit Marianne einen Plan; schließlich begreift sie, dass sie sich doch noch Zeit lassen will und kommt drauf dass eigentlich viel mehr geredet wird, als stimmt

Praxisrelevante Überlegungen

4er Konstellation schwierig, wenn alle eingebunden sein sollen
wenn Scheinwelt und Gerüchteküche, Chor gut.

D „Sex oder Liebe oder Beides“

Fragen zu Beginn und Ausgangslage:

Studie zu Pornografie als Aufklärung für Jugendliche

Was und warum wollen wir erzählen

Wie lebe ich Sexualität aus?

Wer gibt sexuelle Identifikation vor?

Wie setzen wirs um → Problem

Hannes: Macker, cooler Typ, beeinflusst was man zu tun hat

Martin: sensibel, will nicht auffallen

Ist verliebt in

Rebecca: eher die Coole

Theresa: Schüchtern, Mauerblümchen

Neben Interaktion, stellen sich die Charaktere auch dem Publikum vor → Heraustreten
was wirklich innerlich vorgeht

Chor sind MitschülerInnen; Nähe und Distanz, was ist angenehm und unangenehm,
setzt tänzerisch um, was in den Charakteren vorgeht.

Frage, die sich ergab: Was zeigt man/was nicht? Wichtig ist keine Sexszene zu zeigen.

Und wie mit Thema umgehen ohne dass es moralisch wird?

Praxisrelevante Überlegungen

Interessant ist hier, dass das Publikum mehr weiß als die SpielerInnen.

Vorstellung der tatsächlichen Bühnenumsetzung UNENTSCHEIDE Premiere: Juni 09

Petra stellt die Umsetzung des Stückes vor.

Es gibt 4 ProtagonistInnen

Pia, Fee, Zoran, Juri

Aufgabe: Szenenabfolge

Hier wird eine weitere Aufgabe gestellt. Die Szenenabfolge wird den TeilnehmerInnen übergeben.

Szenenabfolge zu UNENTSCHEIDE ausgehändigt durch Petra Fischer

Fee sucht Kontakt

Wer hat Angst vorm schwarzen Mann? – Spiel

Jungen und Mädchen verwandeln sich in erwartete Bilder

Choreografie: Mädchen erobern den Platz

Zoran weist Juri in die Schranken

Daniel gibt den Mannschaftskapitän

Zoran holt sich seinen Platz als Mannschaftskapitän zurück

Pia und Zoran gehen sich nicht mehr aus dem Weg (Taschenrechner)

Fee wünscht sich...

Fee schwärmt von Pia

Alle feiern Pia
 Die Dunkelheit der Party eröffnet neue Möglichkeiten
 Juri outet sich
 Die Mädchen klagen an (Wochenende)
 Fee fragt nach
 Montagmorgenstimmung auf dem Pausenplatz
 Pia träumt vom „ersten Mal“
 Zoran ahnt das „erste Mal“
 Hast du einen Vorschlag? -Diskursfenster
 Aufklärung unter Brüdern (Zoran und Juri)
 Die Jungs schliessen Juri aus der Mannschaft aus
 Juri wird gezeichnet
 Juri kämpft um Alex
 Mädchenschwarm Juri- Die Mädchen besetzen Juri
 Pia stellt Zoran zur Rede
 Zoran flüchtet sich in Ausreden.
 Pia gibt Zoran den Laufpass
 Pia verstärkt sich um Fee
 Die Mädchen nehmen den Kampf mit den Jungs auf
 Match
 Ein Körper- Die Gedanken springen aus den Mündern.
 A perfect day - dazwischen

Es soll herausgearbeitet werden, was dadurch abzulesen ist oder verwunderlich wirkt.

→ Ergebnis:

- Manche Szenen wirken ganz konkret, andere abstrakt
- Pausenhof oder Sportplatz
- 2 Ebenen Wettkampf und Traum/Sehnsucht
- Geschlechterkampf war herauszulesen
- Zusammenspiel von Einzel- und Gruppenszenen

Inhalt der Szenen wird nicht beschrieben, sondern wozu sie dienen
 zB Juri wird gezeichnet (Vorgang wichtig, welche Funktion im Ablauf)

Petra beschreibt, dass die Dramaturgie des Textes in eine Raumdramaturgie ebenfalls Berücksichtigung fand, so wurden allen realen Ebenen am Boden gespielt und alle Traumebenen in und auf Spinden, die in einer Großen Halle aufgestellt waren.

Im Stück gab es auch eine ZuseherInnendramaturgie, insofern, dass das Publikum keine fixen Plätze hatte, sondern sich bewegen konnte. Durch Verschieben der Spinde wurde der Fokus gelenkt.

A 65 Mitschrift und Notizen Fischer 24. 6. 09 (Fischer)

erhalten via USB-Stick als Word-Dokument

Seminar Dschungelakademie

Musste aus Krankheitsgründen vom Januar auf den April verschoben werden, wodurch sich der TN-Kreis nicht aus den TN der Vorlesung ergab, sondern sich neu zusammenstellte, ohne die Vorerfahrung der VL

Ziele des Seminars:

- Vorstellen und Kennenlernen von AutorInnen und Repertoirestücken
- Vermitteln nach innen und aussen, analysieren, beschreiben, beobachten als dramaturgische Grundtätigkeiten
- Spielplanüberlegungen
- Praxisbeispiele für Stücke und Autoren vorstellen: Frankfurter Autorenforum, Boxenstopp, Förderprogramme für DramatikerInnen vom Kinder- und Jugendtheaterzentrum in der Bundesrepublik Deutschland, Ausschreibungen für Autorenwettbewerbe

1. Vorstellungsrunde in Kopplung mit Antworten auf die Frage „ Welche Frage an die praktische Dramaturgie im Kinder-und Jugendtheater beschäftigt dich?“

2. Woher kommen Stücke?

3. Welche Arten von Texten finden auf der Bühne Verwendung?

4. Nach welchen Kategorien ordnen sich Stücke?

5. Literaturstudium in Gruppen zu

„Das realistische Trotzdem“ von Manfred Jahnke

„Das Staunen, die Zeit und der Körper“ von Marco Baliani

„Darstellendes Spiel mit Kindern“ von Christel Hoffmann

und gegenseitige Vorstellung der Texte in ihren Grundaussagen

6. Welche Sorten von Stücken gibt es?

7. 2. dramaturgische Arbeitsphase: Probenprozess: beobachten, begleiten, füttern, beschreiben, Kontinuität gewährleisten, Neugier auf das Neue wahren

Tischgespräche

"Wie tauchen Realität und Wirklichkeitsbezug von jungen Menschen in Themen, Stücken und Stoffen auf?"

Thesen als Ausgangspunkt für Diskussion:

- Diskrepanz zwischen Lebensalter beim Publikum und den TheatermacherInnen, daraus Notwendigkeit zur aktuellen Beschäftigung und Auseinandersetzung mit Kindheit, Verdichtung

dafür: Wahrnehmung und Einsatz eigener kindlicher Fähigkeiten (fragen, staunen, überraschen lassen)

- Diskrepanz zwischen Realitätsbeobachtungen über Kindheit heute und Kindheitsbildern auf der Bühne

Kommt nur das auf der Bühne vor, was die Erwachsenen wissen, zulassen, bewältigen?

- Plädoyer für die Beschäftigung mit aktueller Kindheitsrealität:

Verarbeitung von Zeit-Diagnosen, Herausheben aus deren Alltag, Ver-Rücktheiten von Zeitereignissen herausarbeiten und veröffentlichen, Unerwartetes durchspielen und Exemplarisches in Gegenwart streifen, Geschichten, die dramatisches Potenzial haben, filtern statt welche zu phantasieren, Verhältnis definieren zwischen Ideen/Fragen der Kinder und den eigenen künstlerischen Ideen/Fragen („Schreiben über Dinge, die in mir wohnen“)

- Welche Interessen und Bedürfnisse leiten uns, Theater für Kinder und Jugendliche zu machen?

Beobachtung in 3 Richtungen:

Theater der Fürsorglichkeit – Kinder-/Jugendtheater für Erwachsene – Theater als Erfahrungsraum, der dafür Geschichten anbietet

Praktische Beispiele:

- BOXENSTOP – ein Autorenförderprojekt für Kinderdramatik, erstmals an den Werkstatt-Tagen des Kinder- und Jugendtheaters in Leipzig 2008 durchgeführt, Fortsetzung Herbst 2010 in Leipzig

- Kinder spielen mit der Welt der Erwachsenen – Aufführungen von Kindern als Spiegel ihrer Erfahrungen und Phantasie erkunden, Bsp. „The night follows that day“ - Kinder als Experten ihrer/der Wirklichkeit – dabei Dinge speichern können, von denen man später zehren kann

- Kinder-Universitäten als Pool für Gedankensprünge und Denkanstösse, für Wissensstand der Kinder

„Zur Haltung eines Kindertheatermachers gehört auch die ständige Bereitschaft, Anteile seiner Persönlichkeit an den Zuschauer abzugeben.“

Horst Hawemann, 1975

„Von der Recherche/Improvisation im Team zur Spielfassung“

Für die kommenden 3 TG gibt es die verbindende Klammer SPIELFASSUNGEN ALS TEIL DER KÜNSTLERISCHEN PRODUKTION:

- Spielfassungen aus Recherche und Improvisation*
- Spielfassungen in Zusammenarbeit mit Autoren*
- Spielfassungen als Dramatisierung anderer literarischer Genres*

„Geschichten ordnen verwirrende Lebendigkeit... machen sie überschaubar, zeigen ihre wesentlichen Bewegungen vor... und das schafft Genuss, weil wir das Gefühl von Souveränität haben...“

Gute Geschichten führen uns aus unseren eigenen kleinen Verhältnissen in grössere ... und helfen, unseren Platz in der Welt zu finden...

Gute Geschichten sind ein grosszügiges Bewegen – in Raum, Zeit, Gesellschaft. “

Albert Wendt, 2003

Input

Bezieht sich auf eigene praktische Erfahrungen, u.a. bei Produktionen wie

HEIMATLOS, KLOSS IM HALS – Grips Theater Berlin

AUTSCH – Theater Junge Generation Dresden

*SQUASH & SODA, STRENG VERTRAULICH, LAST MINUTE, TRAUMAVILLE –
Theater an der Sihl / Theater der Künste Zürich
Projektarbeiten von Uwe Mengel beim Zürcher Theater Spektakel*

*Sowie Reflexion der Schweizer Kindertheaterszene (Vorstadt Theater Basel,
Theaterschöneswetter, Theatre én gros en detail).
„Wenn wir gewartet hätten auf Autoren, dann gäbe es bis heute kein Kindertheater in
der Schweiz.“, Gerd Imbsweiler*

WARUM Wahl dieser Arbeitsweise?

WELCHE Wege & Methoden?

*„Man fängt einfach an mit dem, was man im Herzen oder sonstwo trägt. Wie mache ich
das dingfest?“, Peter Rinderknecht*

*- Recherche: Literatur, Dokumente, Interviews, Beobachtungen, Fachpersonen,
Erinnern, Gegenstände, Musik, Bühnenbild, szenische Behauptungen ohne inhaltliche
Vorbereitung, Grundidee*

*- Verarbeitung von Recherchematerial: Berichte auf der Probe, spielerische Aufgaben
zur Verarbeitung des Materials, Textverarbeitung, szenische Entwürfe, Abläufe,
Analyse und Herausfinden von Gesetzmässigkeiten, Modellhaftigkeit*

- Verknüpfung von Recherche und Improvisation

WIE bringe ich das Material ins Spiel?

*Vertiefen, dran bleiben, ernst nehmen, manipulieren und so zum eigenen machen, damit
„fertig“ werden, herauskristallisieren, verdichten, radieren, Pfähle setzen*

*„Wichtig ist, dass die Geschichte für die Person, die sie spielt, zur NOTWENDIGKEIT
wird.“, Peter Rinderknecht*

Daraus entsteht eine Fassung, die bereit ist, inszeniert, also umgesetzt zu werden.

Inszenierungsprozess als An-Verwandlung des gestalteten Materials

WELCHE AUFGABEN übernehmen die einzelnen Beteiligten?

WELCHE FUNKTION hat die Wortsprache?

*Untersuchen der theatralischen Relevanz des Textes in der Spielvorlage, der szenischen
Energie des Textes, der in Texten schlummernden Räume und Körper, Bewegungen,
Töne und Rhythmen, Spannungen*

*„Gute Texte leben von ihrem Rhythmus und strahlen ihre Informationen über diesen ab,
und nicht über die Mitteilung.“, Heiner Müller*

„Stückentwicklung in Kooperation mit einem/einer AutorIn“

Input

Bezieht sich auf eigene praktische Erfahrungen:

*PAUSEN-REHE & PLATZ-HIRSCH, TRAUMAVILLE, 100 BIS – Theater an der
Sihl/Theater der Künste Zürich*

*MÄRCHEN VOM GUTEN WOLF, LULATSCH WILL ABER – Theater Junge
Generation Dresden*

Arbeit der Gruppe KUMPANE

*Wobei folgende Autoren beteiligt waren: Guy Krneta, Paul Steinmann, Lukas Holliger,
Dörthe Braun, Kaspar Manz, Matthias Amann, Reto Finger, Mario Göpfert, Manuel
Schöbel, Andri Beyeler*

FRAGEN:

Warum diese Arbeitsweise?

Welche Erwartungen hat das Theater an den Autor?

Welche Bedingungen kann das Theater dem Autor anbieten (Zeitraum, Partner, Kommunikationsformen, Geld)?

Welche Planung gibt es im Gesamtprojekt für Entwicklung und Umsetzung?

Beim Autorenforum 2008 in Frankfurt wurden sehr viele, neue Stücke von Autoren (Tim Staffel, Katrin Lange, Bente Jonker, David Giselman, Tina Müller) veröffentlicht/präsentiert, die in Kooperation mit Theatern entstanden sind.

„Dramatisierung von Stoffen aus anderen literarischen Genres“

Input bezieht sich u.a. auf eigene praktische Beispiele

DIE WILDEN SCHWÄNE von Thomas Brasch

STERNTALER – ein Grossstadtmärchen von Manuel Schöbel

Stücke von Katharina Schlender

WIR ALLE FÜR IMMER ZUSAMMEN, DAS BUCH VON ALLEN DINGEN, EIN HIMMLISCHER PLATZ von Guus Kujier

Werke von Astrid Lindgren, Erich Kästner

DIE KUH ROSMARIE von Andri Beyeler

Für den Deutschen Kindertheaterpreis 2008 war WIR ALLE FÜR IMMER ZUSAMMEN von Philippe Besson/Andreas Steudtner nominiert.

GRÜNDE

Marketingmassnahme (bekannte, beliebte Titel und Geschichten)

Freundlich unterhaltsame Literaturpflege, Lese-Ersatz, Leseförderung

Persönliche Neugier

Übersetzen von Dichtung in theatrale Wahrheit, nachdem die Vorlage Theaterphantasien angestiftet hat

Thematische Interessen

Spiel mit Zuschauererfahrung und –erwartung

Spiel mit kollektiven Mythen

Ergebnis der Suche nach erzählenswerten Stoffen mit Substanz

Nach folgendem:

[...] Somit besteht durchaus die Möglichkeit den Hauptfokus, auch nur auf einen Teilaspekt der Geschichte oder eine Nebenhandlung zu setzen.

FORMEN UND ARBEITSWEISEN

Stückaufträge an AutorInnen

DramaturgInnen beauftragt mit Stückfassungen

Regieteam erarbeitet Stückvorlage auf der Basis konkreter Produktionsbedingungen (Besetzung, Inszenierungsabsicht, Spielort etc.)

Nach folgendem:[...]In freien Gruppen wird oftmals das gemeinsame Potenzial genützt und die Umsetzung im Kollektiv erarbeitet, wobei eine Dramatisierung in dieser Form, die Schwierigkeit der Nachspielbarkeit mit sich bringt, da sie oft von den jeweiligen SchauspielerInnen lebt.

ERGEBNISSE

*Dramatisierungen sind
Ein theatrales Paralleluniversum mit eigenem Recht
Aneignungen
Übersetzungen in Theater, d.h. in Raum und Körper mit einem Mehr-Wert gegenüber
der Vorlage
Nacherzählung
Lesart für zentrale Motive
Litterarische Vorkoster
Verdichtungen*

*Herausfinden einer eigenen Haltung zum Stoff
Befördern neuer Spielweisen bei der Umsetzung dieser Dramatisierungen
Neue Kommunikationsinhalte und -formen mit dem Publikum*

“Dramaturgie im Tanz“

*Input bezieht sich auf Erfahrungen als Beobachterin / Zuschauerin, denn als
Mitarbeiterin
Differenzierung zwischen
Tanztheater für Kinder
Tanztheater für Jugendliche, d.h. nach Zielgruppen einerseits
Andererseits im Verhältnis zu gesprochenem Wort
Tanztheater ohne Wort-Sprache
Tanztheater mit Wort-Sprache*

*Was lässt sich anfangen mit dramaturgischen Kategorien wie
Figur, Plot, Drehpunkt, Situation, Verlauf, Konflikt, Stoff?
Welche dramaturgische Funktion hat die Musik?
Welche Zeitpunkte gibt es für dramaturgisches Denken?
Vor Probenbeginn – beim Zusammenfügen des Materials – in der Figurenarbeit – beim
Notieren des Materials?
Welche dramaturgische Mitwirkung bei Tanztheaterproduktionen wäre wünschenswert?*

„Produktionsdramaturgie“

*[...] Die folgenden drei Tischgespräche sollen den Austausch über die Erfahrungen
innerhalb der Probenphase, d.h. in der Phase des Zusammenwirkens mit anderen
Beteiligten bei der Umsetzung gedanklicher Kreationen in sinnlich-erlebbare Vorgänge
und Gestaltungen ermöglichen.*

*[...] Wesentlich ist es für den/die DramaturgIn, die Form des Austauschs und die
Anwesenheit bei den Proben (je nach Probenphase oder Produktion variabel) mit der/m
RegisseurIn festzulegen, sowie Punkte zu setzen, an denen er/sie aktiv eingreift und
alle bisher gesammelten Materialien und Informationen „portionsweise“ im richtigen
Moment verteilt. Zur Verfügung Stellen von Material nicht als Beweis eigener
dramaturgischer (Fleiß-)Arbeit, sondern zur Beförderung der Probenarbeit, d.h. nach
Bedürfnissen und Möglichkeiten der anderen Beteiligten auswählen.*

Die Teilnahme des/der DramaturgIn am Probenprozess kann zu Beginn, sobald die erste oder mehrere Szenen fertig sind, mal am Anfang oder Ende einer Probe sein, sodass nicht unbedingt ein sofortiges Feedback notwendig ist oder erwartet wird.

Regie und Dramaturgie sollten sich über Kommunikationsformen miteinander und mit den SpielerInnen verständigen.

Möglichkeiten nach Probenbesuch des Dramaturgen:

Feedback gleich nach Zuschauen – Am Ende der Probe Gespräch mit Regie – Anfang der nächsten Probe Gespräch mit SpielerInnen – schriftliche Beschreibung des Gesehenen und Formulierung von Fragen an Regie – Vorschlag für Textarbeit (Figurenbiographie, Lesart, Input aus dem Text)

In der Endprobe, also beispielsweise beim ersten Durchlauf, sollte versucht werden, das Bühnengeschehen von Punkt Null aus, zu betrachten. Die Konzentration darauf zu legen, was sich, durch das soeben Gesehene, erzählt und alle bisherigen Konzepte und Überlegungen dabei erstmals zu „vergessen“.

Welche Geschichte erzählt sich?

Wie erzählt sich die Geschichte?

Wie ist der Verlauf jeder einzelnen Figur?

Wie verhält sich das Spiel zum Text? Etc.

„ Recherche“

Input bezogen auf eigene praktische Erfahrungen, z.B.

KLOSS IM HALS, HEIMAT LOS – Grips Theater Berlin

TRAUMAVILLE, SQUASH & SODA – Theater an der Sihl/Theater der Künste Zürich

UNTER PALMEN – einen Theateraktion im Einkaufszentrum – Zürcher Hochschule der Künste

Begriffsverständnis:

Abgrenzung zur Beschäftigung mit Umfeldmaterial, die für jede Produktion notwendig ist

Synonyme Begriffe:

Ermitteln – erheben – untersuchen – nachprüfen – sondieren – erforschen – verfolgen – umfragen – erkundigen – zerlegen – befragen – interviewen

Fragen als Diskussionsimpulse:

Zu welchen Arbeitsetappen wird recherchiert?

Wer ist an der Recherche beteiligt?

Welche Formen von Recherche werden praktiziert?

Welche Ziele strebt die Recherche an?

Was passiert mit den Ergebnissen der Recherche?

Die TeilnehmerInnen am 7. TG setzten sich zusammen aus TheaterpraktikerInnen und Studierenden, hauptsächlich der Theaterwissenschaft, die am Seminar innerhalb der DSCHUNGEL-Akademie „Praktische Dramaturgie im Kinder-und Jugendtheater“ teilnahmen.

Alterseignung/Altergruppen

„Wer behauptet zu wissen, was Kinder im Theater sehen wollen, verrät allenfalls, dass er bestimmen will, was Kinder sehen sollen.“

Wilfried Grote, 1985

keine rein dramaturgische Frage, sondern eine Verbindung, Vermittlung zu anderen Bereichen

WARUM interessiert die Frage?

- wichtig/entscheidend für den Verkauf von Produktionen, d.h. Geldgeber, Veranstalter/Festivals, Eltern, Lehrpersonen haben Interesse daran

These: „Je niedriger das angegebene Alter desto höher die Verkaufschancen derzeit auf dem Markt.“

Wann gibt es Nachfragen bzw. Überprüfung der Altersangabe durch die genannten Personenkreise?

Diskrepanz zwischen der Forderung und Erwartung einer Altersangabe und der tatsächlichen Beschäftigung damit

- Interesse an Rezeption, am Aufschluss darüber, wie Theatererlebnisse in die Lebensbiographie des Publikums integriert werden

WIE konkret ist der Zuschauer tatsächlich in der Produktion vorhanden?, so dass Rezeption auch wichtig werden kann für die Produktion?

Bsp., wie das Publikum vorkommen und die Produktion längerfristig beeinflussen kann

- Wahrnehmung gesellschaftlicher Themen und Entwicklungen

- Beschäftigung mit entwicklungspsychologischen Besonderheiten

- Beschäftigung mit Kinderkunst

- Formulieren eigener Fragestellungen für Begegnung mit Publikum verschiedener Altersgruppen

BESCHÄFTIGUNG MIT PUBLIKUM SOLLTE IN ERSTER LINIE DER EIGENEN ANREGUNG, VERFÜHRUNG DIENEN –

STATT DER ÜBERPRÜFUNG GEFUNDENER SZENISCHER ANGEBOTE

Diskussion

Parallelität in der Arbeit FÜR und MIT Kindern und Jugendlichen kann Sensibilisierung schaffen

Erfahrungen mit Publikum in theaterfernen Feldern sammeln

Vermittlung der Altersangaben offensiv durch die TheatermacherInnen an die Nutzer – aus einer genauen Kenntnis heraus und indem das Theater zum Anwalt des Publikums sich macht,

z.B. Differenzierungen zwischen Schul- und Familienvorstellungen

Austausch mit VeranstalterInnen, Lehrpersonen über aktuelle Rezeptionswahrnehmungen

„Das Theater muss den Prozess der Neugier in Bewegung setzen. Und die Kinder werden nur neugierig, wenn sie Entdeckungen machen können.“

Horst Hawemann, 1975

„Man muss nichts aussparen, tabuisieren, wenn man für Kinder Theater macht, sondern man muss alles so darstellen, dass sich das Kind gemäss seiner Perspektive auf den Gegenstand und entsprechend seines Wertsystems dazu in Beziehung zu setzen vermag.“

Klaus-Peter Fischer, Manuel Schöbel, Petra Fischer, 1989

„Der Schluss des Stückes muss...so sein, dass den Kindern nach der Aufführung die Hände jucken, nun selbst im wirklichen Leben das zu bezwingen, was im Stück bezwungen wird. Jedes Stück enthält Elemente der Zusammenstösse und des Überwindens....Jedes Stück muss zur Entwicklung der kindlichen Initiative Anstösse geben....Jede Aufführung muss ... passive Schwierigkeiten bieten...Die

Kindervorstellung soll also kein Griesbrei sein, sondern eine Nuss, die man zu knacken hat...Darum ist es wichtig, die Stärke der Zähne zu kennen...

Natalia Saz, 1934

Dramaturgie-Workshop

für ASSITEJ-Mitglieder

1. Workshop

Neben dem Gesamtkonzept der Inszenierung wurden Beschreibungen zusammengetragen, die die Einzigartigkeit und der Betroffenheit in der Aufführung ausmachten. Zudem gab es eine Reflektion der Arbeitsweise.

2. Workshop

Auf Grund der Nachfrage wurde ein 2. workshop angeboten, bei dem sich der Teilnehmerkreis sowohl aus TheaterpraktikerInnen als auch Studierenden der Theaterpädagogik zusammensetzte.

Vorstellrunde in Kopplung mit dramaturgischen Begriffen

In Kleingruppen Diskussion zur Begriffsklärung, deren Ergebnisse dann ins Plenum gebracht wurden und der Entwicklung eines dramaturgischen Vokabulars dienten.

Versuchsanordnung:

Aufgabe an neu zu bildende Kleingruppen, aus diesem Material einen Stückentwurf in Geschichte und Ablauf zu kreieren

Übergabe einer Sammlung von Szenen verbunden mit der Aufgabe für die Kleingruppen, daraus eine Szenenabfolge zu bauen

Anhand dieser praktischen Beispiele und Erfahrungen Diskussion bzw. theoretische Vertiefung zu dramaturgischen Fragestellungen.

Dramaturgische Beratungen

Blick von außen

Wirkung:

Die Mitwirkenden beschrieben die konkreten Beschreibungen und Fragen im Anschluss an den Probenbesuch als hilfreich und förderlich für die weiteren Proben. Sie waren überrascht, dass es keine Bewertungen des Arbeitsstandes gab, sondern ein Festhalten von Gesehenem und Benennen von offenen Feldern.

Auch diese Form der Rückmeldung wiederum macht deutlich, wie viel Aufklärungsarbeit in Sachen dramaturgischer Aufgaben notwendig ist, denn diese positiven Anmerkungen gehören für mich zum dramaturgischen Grundhandwerk.

Produktionsbegleitung

Bühlmann:

Fragen, auf die aufmerksam gemacht wurden

Zum Beispiel: Was geschieht weiter mit den Geschichten, die durch das Publikum gebracht wurden? Welche Konfliktpunkte, welche Personen, welche Orte daran interessieren die Regie? Wo findet sich der eigene subjektive Interessenpunkt am Thema? In welchen künstlerischen Präsentationen liegt Potenzial zur Weiterarbeit?

A 73 Mitschrift 23. 3 .09 (Dialog 25 Jahre)

zum Dialog „25 Jahre Kinder und Jugendtheater in Wien“ im Dschungel Wien im Rahmen der Werkschau von Hubertus Zorell.

Diskutierende:

Stephan Rabl, Elisabeth Orlowsky, Kantner, Nika Someregger, Sabine Prokop, Hubertus Zorell, Picco Kellner, Christoph Bochdansky

Moderation: Heinz Wagner

Fragestellungen für die Diskussion

Was hat sich verändert: Damals-Heute

Wohin soll sich das Kinder- und Jugendtheater entwickeln und was braucht es dafür?

Hubertus Zorell:

Anfang der 90er Jahre breitete sich die Szene explosionsartig aus. 1983 hat er erstmals für Kinder gespielt beim Berliner Theatertreffen, ein Clownstück. Das hat gefallen. Damals sind ehrgeizige Sachen gelungen.

Kulturpolitisch war noch einiges zu erreichen. Es gab die Chance Subventionen zu bekommen. Es wurden viele inhaltliche Stücke produziert.

Mittlerweile ist dieses System zusammengebrochen. Heute gibt es zwar eine bessere Struktur, jedoch bewegt sich die Szene im Krebsgang. Es müsste in den neuen Strukturen bei Punkt 0 begonnen werden.

Das Theater der Jugend hat vieles übernommen und umsetzen können. Bei den Fördervergaben scheint es als würde willkürlich entschieden werden.

Picco Kellner:

Seit der Theaterreform ist es eigentlich schlechter geworden. Im Beirat waren damals 6 Leute aus der Szene und dem Amt, die rein für den Bereich Kinder- und Jugendtheater zuständig waren. Heute gibt es 3 KuratorInnen für die gesamte Szene.

Sabine Prokop:

Die IG Freie Theater versucht zahlen für Förderungen zu finden. 2006 machte der Anteil der Förderungen für den Bereich freies Kinder- und Jugendtheater 6-10 % aus.

Nika Someregger:

Seit 16 Jahren in der Szene tätig. Bis 19.3. dachte sie Theater für Kinder soll Ästhetik-Form-Inhalt als wesentliche Schwerpunkte haben. Am 20.3 hat sie eine Kritik im Standard gelesen, in der das Stück als „entzückendes Lehrstück“ gelobt wurde. Stellt sich Frage warum nicht mit künstlerischen Kriterien analysiert wird. Diskussionen und Diskurs scheinen notwendig zu sein.

Kantner:

Frage: was war damals- was ist heute. Heute unsolidarische kalte Szene. Die Alten werden zurückgeschoben. Aber wo bleibt der Nachwuchs? Warum gibt es keine Kämpfe mehr? Wahrscheinlich sind diese heute anders. Der Umgang ist ein anderer.

Bochdanský:

Gab substanzielle Verbesserung. Allgemein eine Aufwertung des Kinder- und Jugendtheaters und Kinderkultur. Möglichkeiten Theater zu machen sind vielfältiger geworden.

Rabl:

Szene ist vielfältiger und präsenter. Freie Szene hat sich radikal geändert. Der freie Ursprung ist vorbei. Aber dafür gibt es viele neue KünstlerInnen, mehr Medienkritik, Festivals.

Die Subventionen sind zu gering, aber das ist auch ein Problem mit dem der Erwachsenen-Bereich kämpft. Die Förderstrukturen in den NL erleben allerdings derzeit einen Niedergang. In der Schweiz ist die Fördersituation ebenfalls katastrophal. Kunst ist ein Wirtschaftsfaktor, eine Dienstleistung und ein Chic.

Orlowsky:

Seit 10 Jahren in der Szene. Für sie persönlich hat sich die Situation verschlechtert. Aber gleichzeitig sollte eine Chance in der Krise gesehen werden. Sie versucht sich selbst zu motivieren und trotzdem weiterzugehen.

Nika:

Unser Tot ist die Frage: Wie kann ichs verkaufen? Und die Suche nach der Antwort. Problem ist soziale Struktur, denn oftmals muss ich überlegen, kann ich die Arbeit annehmen ohne dabei beim AMS rauszufallen. Ich gratuliere uns allen, dass es uns noch gibt.

Moderator:

Wie soll sich die Szene weiterentwickeln Inhalte-Form-Ästhetik? Von allen wird die Aufbruchsstimmung beklagt, aber was kann man tun?

Zorell:

Wir müssen an der Idee des freien Theaters festhalten, kein Theater soll produzieren um Strukturen zu erfüllen. Sondern weil wir Theater machen wollen, aus Interesse, aus Spass. Es geht in der freien Szene nicht darum einen Spielplan zu erfüllen. Strukturen die ausgebaut wurden, sind nicht schlecht.

Bochdanský:

Glaub nicht, dass Ideen gesetzt werden können, sondern entstehen. Dynamik kann nicht beschleunigt werden.

Prokop:

Die Ressourcen müssen da sein und in Bezug auf diese muss man Dynamik beschleunigen.

Bochdanský:

Wie solls weitergehen?

Nika:

Als Maßnahme von kulturpolitischer Seite wünsch ich, dass die Kinder- und Jugendtheaterszene geputzt wird. Kulturpoliisch braucht es nur den Willen und das

kann morgen sein. Glaube noch immer an die freie Szene (nach Schwendtner) frei von Hierarchie.

Picco:

Schau in Zukunft und wünsch mir in 25 Jahren Leute die hier sitzen und die Kämpfe weiter tragen. Junge werden heute aber gehindert.

Pulbikum:

Aus Linz angereist. Der Aufbau damals war leidenschaftlicher. Aber heute ist die Szene vielfältiger, hat sich auseinander gelebt, einzelne Personen sind Professioneller im Sinne der Strukturen geworden. Verlierer sind die, die nur im freien Sektor spielen.

Szene wird jetzt aber stärker wahrgenommen. (u:hof hat es damals nicht gegeben, heute auch mehr festivals)

Die Jungen fehlen auf jeden Fall. Sie haben andere Wünsche, wollen Produziert werden und mit guten Leuten spielen.

Widerspruch von Schall und Rauch Agency, einer jungen freien Tanzgruppe aus Wien, aber auch Tatsache erklärt, dass sie nicht wissen, wie lange sie so weiter machen können.

Nika: Förderansuchen müssen jetzt mundgerecht formuliert werden, das war früher nicht notwendig.

Moderator:

Was tun wir?? Wie können wir druck erhöhen? Sozialrechtlich? Kulturpolitisch?

Schall und Rauch:

Wie geht es weiter ist jetzt die frage für mich? Ich bin froh jetzt zu wissen, dass ich fordern darf.

Fragebögen

A 76 Fragebogen Dramaturgische Beratung

Pilotprojekt „Dramaturgie im Freien Kinder- und Jugendtheater
Wien 2008/2009“
**Fragebogen zu den
Dramaturgischen Einzelberatungen in der Konzeptphase**

Personliche Daten

Alter _____

Geschlecht ☐ m ☐ w

Beruf _____

Wie lange und in welcher Form sind Sie in der freien Theaterszene (für junges Publikum) tätig?

Wie oft und in welcher Form arbeiten Sie in Produktionen gemeinsam mit Dramaturginnen?

Wie sieht oder sah diese Zusammenarbeit aus?

Welche positiven und negativen Entwicklungen haben Sie in den letzten (5–10) Jahren in der freien Szene für junges Publikum in Wien festgestellt und wodurch können sie deren Entstehung erklären?

Wie haben Sie von dem Pilotprojekt „Dramaturgie im Freien Kinder- und Jugendtheater in Wien“ und der Möglichkeit einer dramaturgischen Einzelberatung erfahren?

☐ Aktiv!

☐ Dechungen!

☐ Kuratorinnen

☐ am Projekt beteiligte Personen

☐ Mundpropaganda

☐ Sonstige: _____

Die Befragung erfolgt im Rahmen der Diplomarbeit „Dramaturgie im Theater für junges Publikum – Dokumentation und Reflexion des Pilotprojektes Dramaturgie im Freien Theater für junges Publikum 2008/09 in Wien“ von Julia Frögenhofer im Fach Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Pilotprojekt „Dramaturgie im Freien Kinder- und Jugendtheater
Wien 2008/2009“
**Fragebogen zu den
Dramaturgischen Einzelberatungen in der Konzeptphase**

Warum hat es Sie interessiert eine dramaturgische Beratung in der Konzeptphase in Anspruch zu nehmen?

Welche Erwartungen bzw. Vorstellungen hatten Sie vor der dramaturgischen Beratung und wie haben sich diese realisiert?

Mit welchen Fragen und Anliegen gingen Sie zu der dramaturgischen Beratung?

Welche Fragen und Anregungen ergaben sich durch die dramaturgische Beratung?

Was hat sich für Sie durch die Beratung am Konzept verändert?

Hätten Sie in Zukunft an einer erneuten dramaturgischen Beratung in der Konzeptphase Interesse und welche Verbesserungsvorschläge können Sie dafür anmerken?

Eigene Anmerkungen/ Wünsche- Feedback zur Dramaturgischen Beratung

Die Befragung erfolgt im Rahmen der Diplomarbeit „Dramaturgie im Theater für junges Publikum – Dokumentation und Reflexion des Pilotprojektes Dramaturgie im Freien Theater für junges Publikum 2008/09 in Wien“ von Julia Frögenhofer im Fach Theater-, Film- und Medienwissenschaft

A 77 Antworten Fragebogen Dramaturgische Beratung

Persönliche Daten

Alter

26
26
33
50

Geschlecht

Weiblich: 3
Männlich: 1

Beruf

2 SchauspielerInnen
1 RegisseurIn
1 freie Theaterschaffende (und StudentIn)

Wie lange und in welcher Form sind Sie in der freien Theaterszene (für junges Publikum) tätig?

- Seit 2005; zuerst als SchauspielerIn (heißt Besetzungs-Folge); seit 2008 auch auf Grund von Eigeninitiative, folglich auch in Produktion.
- Seit ca. fünf Jahren
- Seit 2004 als freischaffende Regisseurin
- Seit 20 Jahren als Schauspieler, Figuren- und Objektspieler

Wie oft und in welcher Form arbeite(t)n Sie in Produktionen gemeinsam mit DramaturgInnen?

- Bisher in jedem Projekt. Allerdings sind Ausmaße/Intensität von dramaturgischer Betreuung sehr unterschiedlich.
- Bis jetzt in einer Jugendproduktion erst einmal
- Von 9 Produktionen in lediglich 2. Leider viel zu selten
- Bisher drei Mal, hauptsächlich in der Stückentstehungsphase

Wie sieht oder sah diese Zusammenarbeit aus?

- Wenn „nur“ SchauspielerIn:
Ist die Zusammenarbeit meist indirekt, heißt läuft über die Regie. Wenn ich aber zu Regie
z. B. nicht 100% Vertrauen haben, ist Dramaturg/in oft „Ausweichstelle“ – sofern das möglich ist.
Bei Eigeninitiative:
Erstes Projekt: in Vorbereitungszeit Austausch zwischen Initiatoren und Dramaturgie, zur Konzept-Findung und Konkretisierung, zunehmend „nur“ zwischen Regie und Dramaturgie. Während Proben „Dramaturgie-Besuche“ für Blick mit mehr Abstand.
Zweites Projekt (ist noch in Konzeptions-/Vorbereitungsphase): intensiver Austausch während 1. Konzept-Findung. Grosse Unterstützung vor allem bei W-Fragen.

- Die Dramaturgin hat sich nach Arbeitsmaterial umgesehen. Wissenschaftliche Texte zum Thema, Geschichten usw. Diese dann immer wieder zu Proben mitgebracht und darauf geachtet, dass wir die Geschichte bzw. den Faden nicht verlieren.
- Je nach Anforderung, möglichst häufiger Probenbesuch, zur Premiere hin öfter. Der Dramaturg ist für mich ein festes Mitglied jeder Produktion.
- Ungefähr 5 Treffen

Welche positiven und negativen Entwicklungen haben Sie in den letzten (5-10) Jahren in der freien Szene für junges Publikum in Wien festgestellt und wodurch können sie deren Entstehung erklären?

- Bin noch nicht so lange in Wien
- Ich habe das Gefühl, dass es durchaus wieder ein größeres Thema wird und viel geboten wird. Vielleicht täusch ich mich da auch, aber mir kommt vor, dass die Qualität von dem was geboten wird wieder steigt.
- Positiv: Stella = größere Resonanz nach außen, Entstehung eines zweiten unabhängigen kinder- und Jugendtheaters (Dschungel), Dramaturgieprojekt
Negativ: zu wenig Geld für sinnvolle Produktionen, ohne Kooperationspartner nahezu unmöglich
- Positiv: einige neue Gruppen
Negativ: die Kommunikation und das Interessen unter den Gruppen ist weniger geworden

Wie haben Sie von dem Pilotprojekt „Dramaturgie im Freien Kinder- und Jugendtheater in Wien“ und der Möglichkeit einer dramaturgischen Einzelberatung erfahren?

Assitej

Dschungel 1

KuratorInnen 4

am Projekt beteiligte Personen

Mundpropaganda

Sonstige

Warum hat es Sie interessiert eine dramaturgische Beratung in der Konzeptphase in Anspruch zu nehmen?

- Ich weiß das Petra Fischer eine großartige Dramaturgin ist.
Wir sind als Gruppe noch ziemlich am Anfang um größere eigene Projekte zu verwirklichen. Wie das in der Umsetzung funktioniert, was tatsächlich die einzelnen Schritte sind stellt(e) sich beim Machen heraus. Wir sind auf der Suche, offen und dankbar für Angebote wo man weiter lernen kann.
- Weil ich ein Mensch bin der sehr stark in Bildern denkt und schnell mal alle Bilder für ein Stück gefunden hat, die dann aber in ihrer Anordnung oft einen besseren Sinn ergeben können, wenn jemand darauf achtet, dass ich den Blick für das Wesentliche nicht verlier.
Will ich was erzählen?
Was will ich erzählen und in letzter Konsequenz wie kann ich es erzählen??

- Weil Hilfe, Konfrontation und Auseinandersetzung immer gut ist
- Als Solospieler bin ich für jede Hilfestellung dankbar

Welche Erwartungen bzw. Vorstellungen hatten Sie vor der dramaturgischen Beratung und wie haben sich diese realisiert?

- Erwartungen – Hilfe bei der Konkretisierung eigener/phantastischer Ideen zu bekommen.
Hilfe, sich nicht zu verheddern. Hilfe sich zurechtzufinden und das Grundgerüst des Projekts möglichst stabil zu haben, bevor weitere Schritte gegangen werden.
- Leider kam es letztendlich nicht zur Beratung weil die Dramaturgin eine schwere Grippe bekommen hat und wir das Konzept ohne sie beenden mussten.
- Neue Impulse, Hilfestellungen, Begleitung Umsetzung wird sich erst zeigen
- Kritischer Blick in der Entstehungsphase des Stückes
Hätte mehr noch 2 zusätzliche Treffen in der Mittelphase der Produktion gewünscht

Mit welchen Fragen und Anliegen gingen Sie zu der dramaturgischen Beratung?

- Erstmal zu erzählen. Ein kritisches Gegenüber zu haben, gezwungen zu sein zu formulieren (verbal und schriftlich), mit der Rückmeldung ob verständlich ist, was man denkt/schreibt.
- (Siehe oben) Weil ich ein Mensch bin der sehr stark in Bildern denkt und schnell mal alle Bilder für ein Stück gefunden hat, die dann aber in ihrer Anordnung oft einen besseren Sinn ergeben können, wenn jemand darauf achtet, dass ich den Blick für das Wesentliche nicht verlier.
Will ich was erzählen?
Was will ich erzählen und in letzter Konsequenz wie kann ich es erzählen??
- Ein spannendes Stück gemeinsam mit meinem Autor zu entwickeln
- Kommt das rüber, was wir dem Publikum vermitteln wollen?
Fügen sich die einzelnen Teile des Stückes zu einem Ganzen?

Welche Fragen und Anregungen ergaben sich durch die dramaturgische Beratung?

- Es wurde zunehmend klarer in welche Richtung das Projekt gehen soll. Was Schwerpunkte sind, wo Dinge schon im Vorfeld festgelegt sind, wo noch flexibel, wo erst bei Proben zu finden. Entscheidungshilfe! Zuspruch, dass Entscheidungen nicht nur begrenzen und einengen, sondern eigentlich erst öffnen.
- mannigfaltige
- Geringfügige Korrekturen bei der Erzählerfigur
- K.a.

Was hat sich für Sie durch die Beratung am Konzept verändert?

- Es wurde zunehmend klarer in welche Richtung das Projekt gehen soll. Was Schwerpunkte sind, wo Dinge schon im Vorfeld festgelegt sind, wo noch flexibel, wo erst bei Proben zu finden. Entscheidungshilfe! Zuspruch, dass Entscheidungen nicht nur begrenzen und einengen, sondern eigentlich erst öffnen.
- Die wesentlichen Wendepunkte der Geschichte wurden gemeinsam mit Petra Fischer herausgearbeitet
- Es gab einige Zusätze
- K.a.

Hätten Sie in Zukunft an einer erneuten dramaturgischen Beratung in der Konzeptphase Interesse und welche Verbesserungsvorschläge können Sie dafür anmerken?

- Interesse – unbedingt.
- Ja, ich hätte definitiv wieder Interesse. Leider noch keine Verbesserungsvorschläge, weil ich ja nicht weiß wie es ausgesehen hätte.
- Ja, momentan keine verbesserung
- Ja
Früherer Einstieg der Dramaturgie
Planung der „Besuche“ vor Probenbeginn

Eigene Anmerkungen/ Wünsche- Feedback zur Dramaturgischen Beratung

- Möchte „Danke!!!“ sagen. Es war soweit sehr hilfreich und bereichernd
Frage die sich stellt: kann ich auch jetzt noch auf dramaturgische Beratung zurückgreifen? Wann genau hört die Beratung auf? Bei Konzepteinreichung? Oder bei Probenbeginn?
- Anregung bzw. Frage: Gibt es in Wien/österreich so etwas wie einen Dramaturgie-Pool?
- Nur die Hoffnung dass es weiter möglich ist sie in Anspruch zu nehmen, weil das eine sehr feine Sache ist.
- Gut, dass es so etwas gibt. Ich wünsche mir, dass es weiter geführt wird
!!!!!!!!!!!!

A 81 Fragebogen StudentInnen-Seminar (Dschungelakademie)

Flüchtlingsprojekt „Dramaturgie im Freien Kinder- und Jugendtheater“

Wien 2008/2009

Fragebogen zum Dramaturgie-Workshop im Rahmen der Dschungelakademie für StudentInnen

Persönliche Daten
 Alter _____
 Geschlecht _____
 Studienrichtung _____

Hast du bereits letztes Semester den Vortrag „Dramaturgie im Rahmen der Dschungelakademie“ mitgenommen?
 ja _____ nein _____

Welche Erfahrungen hastest du in Bezug auf den Dramaturgie-Workshop im Rahmen der Dschungelakademie?

Inwiefern haben sich diese Vorstellungen erfüllt oder innerhalb des Workshops verändert?

Welche Interessen oder Fragen haben sich für dich durch den Workshop in Bezug auf Dramaturgie ergeben?

Die Befragung erfolgt im Rahmen der Diplomarbeit „Dramaturgie im Theater für junges Publikum – Dokumentation und Reflexion des Pilotprojektes Dramaturgie im Freien Theater für junges Publikum 2008/09 in Wien“ von Julia Prognor im Fach Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Flüchtlingsprojekt „Dramaturgie im Freien Kinder- und Jugendtheater“

Wien 2008/2009

Fragebogen zum Dramaturgie-Workshop im Rahmen der Dschungelakademie für StudentInnen

Welche Interessen hast du an den Feldern Dramaturgie?

Welche Wünsche hastest du in Bezug auf eine Weiterbildung für Dramaturgie?

Welche Themen würden dich für einen zukünftigen Workshop interessieren?

Welche weiteren Angebote wünschst du dir zum Workshop?

Eigene Anregungen/Wünsche/Anregungen

Die Befragung erfolgt im Rahmen der Diplomarbeit „Dramaturgie im Theater für junges Publikum – Dokumentation und Reflexion des Pilotprojektes Dramaturgie im Freien Theater für junges Publikum 2008/09 in Wien“ von Julia Prognor im Fach Theater-, Film- und Medienwissenschaft

A 82 Antworten für die Fragebögen zum StudentInnenseminar im Rahmen der Dschungelakademie

Persönliche Daten

Alter	Geschlecht		Studienrichtung(en)	
19→1	w	m	Theaterwissenschaft	7
32→3	13	0	Theaterwissenschaft und Kunstgeschichte	1
- →4			Theaterwissenschaft und Germanistik	1
21→1			Theaterwissenschaft und Publizistik	1
24→1			Philosophie	1
25→2			o.A.	1
24→1			Germanistik	1
25→2				
21→1				
20→1				
21→1				
19→1				
24→1				

Hast du bereits leztes Semester an dem Vortrag Dramaturgie im Rahmen der Dschungelakademie teilgenommen?

Ja 0
Nein 13

Welche Erwartungen hattest du in Bezug auf den Dramaturgieworkshop im Rahmen der Dschungelakademie?

- mehr über die konkrete Arbeit des Dramaturgen zu erfahren
- mehr Einblick in die Arbeit eines/einer Dramaturgin
- mehr Einblick in der Entwicklung des Stückes selbst
- mehr Einblick in das Berufsfeld der Dramaturgen bekommen
- Einblicke ins Berufsfeld
- Grundlagen der Dramaturgie
- Einblicke im praktische Dramaturgie arbeit
- Einführung in die Thematik und das Berufsfeld
- Dramaturgische Fragestellungen kennen lernen
- mehr über Dramaturgie zu erfahren
- keine speziellen Erwartungen
- keine speziellen, da ich nicht als Dramaturgin arbeite und arbeiten will
- keine konkreten Erwartungen
- spezielle Informationen über den Aufgabenbereich im speziellen Bereich von Kinder- und Jugendtheater
- Einführung in die Unterschiedlichkeit der Arbeit eines Dramaturgen im Kinder und Jugendtheater zum Erwachsenentheater
- Denkanstöße für Möglichkeiten im Kinder und Jugendtheater, auch durch das Kennen lernen und Besprechen aktueller Stücke
- mehr über Dramaturgie im Kinder- und Jugendtheater zu erfahren bzw. über Dramaturgie allgemein

- grundsätzliche Arbeitsbereiche der Dramaturgen kennen lernen und die eines Kinder- u Jugendtheater im Besonderen
- praxisbezogener Erfahrungsaustausch
- neue Ansätze sowie Möglichkeiten zur Weiterbeschäftigung zu erhalten

Inwiefern haben sich diese Vorstellungen erfüllt oder innerhalb des Workshops verändert?

- haben sich weitgehend erfüllt
- absolut erfüllt
- meine Vorstellungen haben sich gut erfüllt
- sehr positiv , interessant
- Erwartungen wurden erfüllt
- Vorstellungen haben sich erfüllt durch gemeinsames erarbeiten
- wesentlich genaueres Bild
- insofern, dass ich selbst sehr viele informierter bin als vor dem Seminar
- guter Einblick und Überblick
- Vorstellung von Autoren und Stücken
- Lust mehr zu erfahren, hätte länger dauern können
- viel Meinungsaustausch, gute Leitung
- verändert – erweitert
- habe jetzt konkretes Bild von der Arbeit eines Dramaturgen
- Arbeitsbereiche wurden geklärt
- Fragen von Kolleginnen haben mich auch auf diese ihre Fragen hingelenkt, an die ich im Vorhinein gar nicht gedacht hatte.
- es ist immer schwer ein praxisorientiertes Seminar zu halten
- teilweise erfüllt
- weniger, dafür Tipps aus der Praxis und Anwendungsmöglichkeiten

Welche Interessen oder Fragen haben sich für dich durch den Workshop in Bezug auf Dramaturgie ergeben?

- ich möchte mich praktisch mit diesem Berufsfeld befassen, mein Interesse wurde verstärkt
- Recherchestück- habe ich so noch nie gehört
- das gesamte Berufsfeld und Zugänge zum Kinder- und Jugendtheater
- Verbindung der Arbeitsfelder Dramaturgie und Theaterpädagogik
- was macht ein Stück interessant
- was kann/soll nicht Theater ausmachen
- Strukturen anders entdecken
- würde gerne auch ein Seminar im praktischen Bereich erleben, also tatsächlich Einblick in die Tätigkeit des Dramaturgen
- wäre interessant das Berufsfeld praktisch zu erleben
- Wo bekomme ich Informationen und Praxismöglichkeiten, ohne dass ich Dramaturgie studieren muss?
- was darf man Kinder zeigen und was nicht?
- dürfen nackte Menschen auftreten, küssen?
- Keine

- würde ich als Dramaturgin arbeiten wollen?
- mein Interesse für eine Teilnahme an der „schreibzeit“ wurde gestärkt

Was interessiert dich an dem Feld der Dramaturgie?

- Vielfältigkeit des Berufes
- Vielzahl der Möglichkeiten
- Dass Dramaturg mit fast allen Bereichen der Entstehung eines Stückes zu tun hat
- Die Konzeptentwicklung in Zusammenarbeit mit Regie-Bühne-Licht
- Zusammenarbeit mit Regie
- Prozessuales Erarbeiten von Stückvorlagen (in Zusammenarbeit mit RegisseurIn)
- Zusammenarbeit mit dem gesamten Team
- Umsetzung von Texten, Inszenierung von Ideen
- die Verbindung von Textarbeit mit praktischer Theaterarbeit
- szenische Umsetzung während dem Probenablauf
- Einbringen der Vorbereitungen
- Dramaturg als Konstante bei der Entstehung eines Stückes
- Thema/Motive/Stoffe
- Arbeitsabläufe eines Dramaturgen
- Umgang und Inhalt mit Kinder- und Jugendtheater
- Recherche, Probenprozesse begleiten
- Die Stückauswahl, die Darstellungsweise, für wen ist das Stück geschrieben, was darf man zeigen, was nicht
- Vorarbeit einer Aufführung

Welche Wünsche hättest du in Bezug auf eine Weiterbildung für Dramaturgie?

- praktischer Einblick
- Praktikumsangebote öffentlich ausschreiben
- praktische Teilnahme bei einer Theater-Inszenierung für Kinder
- in kleinen Gruppen Probenbesuche und anschließend Gespräch mit dem Regisseur beobachten, evt. mitreden wie es normal ablaufen würde
- mehr Seminarangebote
- mehr Spezialisierungen auf der Universität
- Studiumsbegleitende Angebote
- weiterführende Seminar
- für interessierte Möglichkeit für genauere Auseinandersetzung
- ein Seminar, dass sich speziell auf die Auswahl der Stücke spezialisiert
- Angebote an der Uni Wien (Thewi) (Seminare wie dieses, allgemein zu Dramaturgie)
- gute Ausbildungsplätze ohne extrem hohe Studiengebühren zahlen zu müssen und als einer von 200 die Prüfung zu bestehen
- schön wären mehr Dramaturgieseminare, die einen Einstieg in dieses Arbeitsfeld erleichtern/öffnen
- Dieses Seminar bat guten Einblick

- Absteckung und allgemeine Klärung der Arbeitsbereiche auch für Nicht-DramaturgInnen
- dass es mehr Einfluss auf die Theaterwissenschaft hat

Welche Themen würden dich für einen zukünftigen Workshop interessieren?

- mit Regisseur arbeiten
- praktische Anregungen
- praktische Arbeit
- Gestaltung/Ideen fürs Programmheft
- Kinder- und Jugendtheater anderer Länder
- Rassismus dramaturgisch inszenieren
- ev. Mal in Probe reinschnuppern
- ein konkretes Stück aus der Erfahrung einer DramaturgIn nacherzählen
- ein Seminar, dass sich speziell auf die Auswahl der Stücke spezialisiert
- Probenarbeit-Regie
- Regie
- Regie
- Theaterpädagogik
- Arbeit mit Kinder
- Arbeit mit jungen DarstellerInnen auf der Bühne
- Stückentwicklung mit Kindern

Welche weiteren Angebote würdest du dir wünschen?

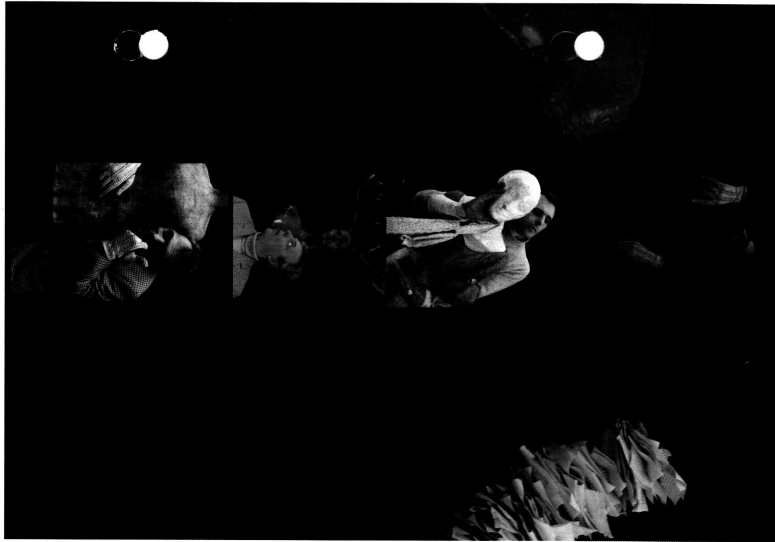
- in kleinen Gruppen Probenbesuche und anschließend Gespräch mit dem Regisseur beobachten, evt. mitreden wie es normal ablaufen würde
- mehr Einblickmöglichkeiten in die Praxis
- mehr Gesprächsmöglichkeiten mit Theaterpraktikern
- hineinschnuppern in die Praxis
- weitere Dramaturgieseminare
- eine Möglichkeit der xyz oder weiterführende Seminar
- mehr Workshops für Erwachsene wie man im Kinder- und Jugendtheater arbeitet, wie ein Stück praktisch erarbeitet wird/werden soll
- praktischer Einblick, praktische Beispiele (konkretes Stück)
- Arbeit an Beispielen
- Licht und Montage, Bühnenbild
- die Dramaturgie des Bühnenbildes

Eigene Anmerkungen

- praktischer Einblick, praktische Beispiele (konkretes Stück)
- gute Idee, diese Möglichkeit zu bieten, schön wäre ein weiterführendes längeres Seminar für die, die diesen Beruf anstreben oder ausüben
- super, dass solche praxisnahen Seminare angeboten werden
- man hat uns viel Raum für Gespräche gegeben +!!
- danke, interessante Anregungen

Materialien zu Theaterproduktionen

A 86 Flyer Gier nach dir



Da flieht einer vor der Liebe, weil er sich vor ihr fürchtet.
Er kennt sie nicht, die Liebe, hat aber vieles - zu vieles - über sie gehört. Geschichten, die ihn beängstigen, verstören, zur Flucht antreiben. Aber doch bleibt ein Funke Neugier, eine Prise Faszination, eine Handvoll Sehnsucht, die ihn zurückblicken lassen.

Ist Amor mit seinen beiden Pfeilen an allem Schuld? Der eine Pfeil entzückt Begierde, der andere lässt sie verblöden. Dem kann selbst ein mächtiger Gott wie Apollo nichts entgegensetzen.
Ist es die Dummheit der Eltern, oder die der Liebenden, die Pyramus und Thisbe in den Tod treiben? Was tun, wenn eine junge Frau Verlangen nach ihrem Bruder hat, wie Byblos, die sich nach Kaunos verzehrt? Oder Terreu, der die Schwester seiner Frau begehrt, sie schändet und damit eine schier unbeschreibbare Rache wagt heraufbeschwört.
Dann gab es noch diesen Aktäon, der im Walde Diana nackt erblickt - zufällig? -, von ihr sogleich in einen Hirsch verwandelt und nun von seinen eigenen Hunden gehetzt wird.
Und Orpheus, der sich die Seele aus dem Leibe singt für seine verstorbene Geliebte.
Und Narziss, der nur sich selbst liebt...
Aber auch dieses alte Liebespaar - Philemon und Baucis -, die nur einen einzigen Wunsch haben - gemeinsam zu sterben - um den anderen nicht allein auf dieser Welt zurück zu lassen.

DARSTELLER: Stefan Libardi
AUSSTATTUNG: Stefan Libardi
REGIE: Nika Sommererger

Kartenvorbestellungen:
Tel.: +43.1.522 07 20-18 (Mo. BIS Do. 09:00-17:00)



DESIGN: Caspar Libardi



NEUES AUS DEM DSCHUNGEL WIEN

FLIEBERTRÄUME / THEATERFOXIRE & DSCHUNGEL WIEN

Schauspiel / 90 Minuten / ab 15 Jahren

Schon seit Ewigkeiten lebt Marilyn allein in einem verwüsteten Stadion, bis zu dem Tag, an dem sie beschließt den alten Traum der Tafelrunde und die Suche nach dem heiligen Grail wieder aufleben zu lassen. Marilyn gibt Joe Arthur Kowalski, Trainer und Coach, den Auftrag eine Mannschaft aus Frauen und Männern verschiedenster Nationen zusammen zu stellen - „wo die Gemeinsamkeit die Vielfalt nicht ausschließt“ - und sie zum großen Finale zu führen.

MI. 26. NOV. 19:30 / DO. 27. NOV. 19:30 / FR. 28. NOV. 19:30

SA. 29. NOV. 19:30 / DI. 02. DEZ. 19:30

ROMANCED (TWO YOU) / TANZKOMPANIE QUIVIVE

Tanztheater / 70 Minuten / ab 15 Jahren

Wir setzen uns an den Tisch, wollen etwas herausfinden über das schöne Wort Liebe. Die Spucke bleibt uns weg - ob der Fülle dieses Themas. Wir finden keine Worte, verstricken uns, werden zu abstrakt, denken über Hollywood nach, theoretisieren, müssen ausweichen, wollen nichts mehr wissen von dem Thema. Können jedoch nicht aufhören und wollen dem auf den Grund kommen, was uns da so bewegt. Die Jungwild-Preisträgerinnen der Tanzkompanie Quivive, die sich aus Absolventinnen der Tanzwerkstatt Wien zusammensetzt, wagen sich an ein essentielles Thema heran.

WIENPREMIERE / DI. 18. NOV. 20:00 / MI. 19. NOV. 20:00 / DO. 20. NOV. 20:00

**DSCHUNGEL
WIEN**



INFO & RESERVIERUNG unter:
/ FOK: +43 1 522 07 20-20 / tickets@dschungelwien.at /
www.dschungelwien.at/

Medienpartner von DSCHUNGEL WIEN:

KURIER



„GIER NACH DIR“ wird unterstützt von:



GIER NACH DIR



THEATER IM OHRENSESSEL / 60 Min. / ab 15 Jahren

IM RAHMEN VON GELB / SCHAUSPIEL MIT FIGUREN UND OBJEKTEN

NACH: den Geschichten aus den Metamorphosen des Ovid

REGIE: Nika Sommeregger / DARSTELLER: Stefan Libardi

DSCHUNGEL WIEN

THEATERHAUS FÜR JUNGES PUBLIKUM

GIER NACH DIR (Das Stück)

Da flieht einer vor der Liebe, weil er sich vor ihr fürchtet. Er kennt sie nicht, die Liebe, hat aber vieles - zu vieles - über sie gehört. Geschichten, die ihn beängstigen, verstören, zur Flucht antreiben. Aber doch bleibt ein Funke Neugier, eine Prise Faszination, eine Handvoll Sehnsucht, die ihn zurückblicken lassen ...

Ist Amor mit seinen beiden Pfeilen an allem Schuld? Der eine Pfeil entfacht Begierde, der andere lässt sie verlöschen. Dem kann selbst ein mächtiger Gott wie Apollo nichts entgegensetzen. Ist es die Dummheit der Eltern, oder die der Liebenden, die Pyramus und Thisbe in den Tod treiben? Was tun, wenn eine junge Frau Verlangen nach ihrem Bruder hat, wie Byblos, die sich nach Kaunos verzehrt?

Oder Tereus, der die Schwester seiner Frau begreift, sie schändet und damit eine schier unbeschreibbare Rache woge heraufbeschwört. Dann gab es noch diesen Aktäon, der im Walde Diana nackt erblickt - zufällig? -, von ihr sogleich in einen Hirsch verwandelt und nun von seinen eigenen Hunden gehetzt wird. Und Orpheus, der sich die Seele aus dem Leibe singt für seine verstorbene Geliebte. Und Narziss, der nur sich selbst liebt ...

Aber auch dieses alte Liebespaar - Philémon und Baucis -, die nur einen einzigen Wunsch haben - gemeinsam zu sterben -, um den anderen nicht allein auf dieser Welt zurück zu lassen.

TERMINE

DO, 13. NOV. 19:30 PREMIERE

FR, 14. NOV. 10:30 + 19:30 / SA, 15. NOV. 19:30

MO, 17. NOV. 10:30 / DI, 18. NOV. 10:30 + 19:30

MI, 19. NOV. 10:30

BEHIND THE SCENE

Jedes Wesen, sei es Mensch, Tier oder Pflanze ist zu einer Verwandlung fähig ...

Die Metamorphosen des Ovid, die „Bücher der Verwandlungen“, zählen zu den schönsten und einflussreichsten Werken der Weltliteratur. In etwa 250 Episoden, die alle in sich geschlossen sind und von einer Verwandlung berichten, wird eindrucksvoll auf die griechische und römische Mythologie und ihre Helden eingegangen: von Amor mit seinen Pfeilen der Liebe über Orpheus, der der Unterwelt den Kampf ansagt, bis hin zu einem, der eigentlich nur sich selbst liebt – Narziss.

Dieses Schauspiel in der Regie von Nika Sommeregger („Vermutungen über Aische“) gibt Einblicke in eine Welt von damals, die heute aktueller ist denn je.

CAST & CREW

NACH: den Geschichten aus den Metamorphosen von Ovid

REGIE: Nika Sommeregger

FOTO: Caspar Libardi

KOSTÜME: Gundel Libardi

AUSSTATTUNG, DARSTELLER: Stefan Libardi

LICHT: Günther Häck (DSCHUNGEL WIEN) & Ensemble

DRAMATURGISCHE BERATUNG: Petra Fischer

A 89 Flyer Adieu Marie





Adieu Marie

von Tini Cermak

Marie findet einen Tag nach dem Begräbnis ihrer Großmutter ein Tagebuch, das ihre Großmutter Marie zu schreiben begann, als sie selber acht Jahre alt war. Das Mädchen phantasiert sich nun ins Leben mit ihrer Großmutter zurück, die es liebevoll, herzlich und mit sehr viel Humor durch die ersten acht Lebensjahre begleitet hatte. Nach dem Tod ihrer geliebten Großmutter versucht Marie, der niemand gesagt hat, dass Menschen sterben, Fragen über den Tod und das Leben zu stellen um mit den vielen aufbrechenden Emotionen zurecht zu kommen: Der Trauer über den Verlust und der gleichzeitigen Freude über die gemeinsamen Erlebnisse. Ein leises, gleichsam heiteres und eindruckliches Stück über Abschied.

Für Kinder ab 8 Jahren und Erwachsene

Erzählt von Franziska King und Claudia Martini
Regie von Sommeregger
Assistentin: Julia Kneuss
Musik von Ulrich Köhler

Premiere: Freitag, 6. März 2009, 16:30
 Weitere Vorstellungen:
 7. und 8. März, 16:30
 9. bis 13. März, 10:30
 Dschungel Wien, Museumsquartier
 Tel.: 01/522-07-20

tanzpool

NEUES AUS DEM DSCHUNGEL WIEN

KÖNIG DROSSELBART / PUPPENTHEATER HALLE (O)

Puppentheater / 50 Minuten / ab 6 Jahren

Ein besorgter König stellt seiner Tochter einen Heiratskandidaten nach dem anderen vor, aber der Prinzessin ist einer zu dick, der nächste zu dünn, einer zu groß und einer zu klein, und weil die Prinzessin jeden ablehnt und sich über die verliebten Herren lustig macht, gilt sie als hochmütig und wird bestraft. Den ersten, der daherkommt, muss sie zum Mann nehmen, und weil der ein armer Mann ist, muss sie aus dem prunkvollen Schloss ausziehen und mit ihren Gatten in einer elenden Hütte wohnen. ...

ÖSTERREICHPREMIERE / FR. 20. MÄR. 16:30 / SA. 21. MÄR. 14:30
SO. 22. MÄR. 16:30

WER HAT MEINEN KLEINEN JUNGEN GESEHEN /

HUBERTUS ZORELL & STEPHAN RABL

Schauspiel / 60 Minuten / ab 7 Jahren

Lunier und Kamel sind zwei merkwürdige Gestalten: der eine schmatzt, hat zwei Buckel und ein Telefon im Bauch. Der andere hat ein tickendes Herz, einen Schwanz und einen Vogelkäfig auf dem Kopf. Sie erzählen von ihrem Prachtjungen: klein, lieb, mit zwanzig scharfen Zähnen, ein Wunderkind in ihrer Begeisterung bemerken sie aber erst allmählich, dass dieser weg ist ... Witzig, skurril, surreal und experimentell

MO. 23. MÄR. 18:00

DSCHUNGEL
WIEN



INFOS & RESERVIERUNG unter:
FON: +43 1 522 07 20-20
EMAIL: tickets@dschungelwien.at
www.dschungelwien.at

Medienpartner von DSCHUNGEL WIEN:

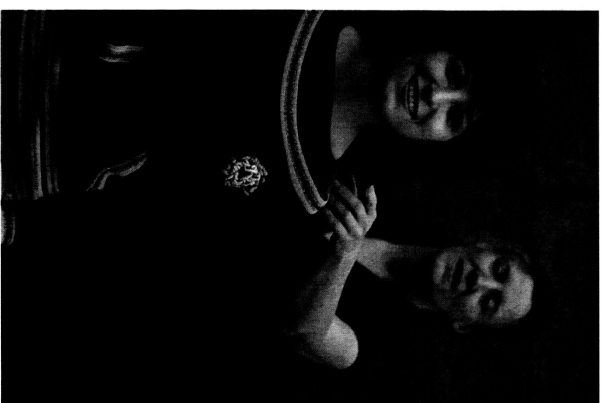
KURIER



mediacreen Wien live



ADIEU MARIE



ISKRA

SCHAUSPIEL / 50 Min. / ab 8 Jahren

AUTORIN: Tini Cernak

REGIE: Nikola Sommeregger

DSCHUNGEL WIEN

THEATERHAUS FÜR JUNGES PUBLIKUM

ADIEU MARIE (DAS STÜCK)

Marie findet einen Tag nach dem Begräbnis ihrer Großmutter ein Tagebuch, das ihre Großmutter Marie zu schreiben begann, als sie selber acht Jahre alt war.

Das Mädchen fantasiert sich nun ins Leben mit ihrer Großmutter zurück, die es liebevoll, herzlich und mit sehr viel Humor durch die ersten acht Lebensjahre begleitet hatte.

Nach dem Tod ihrer geliebten Großmutter versucht Marie, der niemand gesagt hat, dass Menschen sterben, Fragen über den Tod und das Leben zu stellen um mit den vielen aufbrechenden Emotionen zurecht zu kommen. Der Trauer über den Verlust und der gleichzeitigen Freude über die gemeinsamen Erlebnisse.

Ein leises, gleichsam heiteres und eindruckliches Stück über Abschied.

Für Kinder ab 8 Jahren und Erwachsene.

CAST & CREW

PRODUKTION: ISKRA
AUTORIN: Tini Cernak
REGIE: Nika Sommeregger
ASSISTENTIN: Julia Kreussel
BÜHNE: Peter Kethurkat
DARSTELLERINNEN: Franziska King, Claudia Martini

BEHIND THE SCENE (Interview mit Nika Sommeregger, Regisseurin)

Nach „Vermutungen über Altscha“ und „Gier nach dir“ inszenierst du mit „Adieu Marie“ wieder ein Stück für Kinder. Warum hast du dich gerade für dieses Stück entschieden?

Nika Sommeregger: Ich wollte einfach wieder mal ein Stück für Kinder inszenieren. Ich freue mich darauf, endlich wieder Kinder im Publikum zu haben und mich ihren Fragen, Überlegungen, ihrer Kritik und Anregungen zu stellen. „Adieu Marie“ scheint mir hierfür aus mehreren Gründen geeignet: Da ist erst mal das Thema Abschied/Tod, das mich einfach enorm beschäftigt. Immer schon. Dann ist da die Figur der Großmutter. Sie fasziniert mich, zieht mich in ihren Bann, wohl auch, weil ich mich an Hand der fiktiven Bühnenfigur sehr mit meiner eigenen, längst verstorbenen Großmutter, die ich "babica" rief, auseinandersetze. Dann ist "Adieu Marie" ein leises, unspektakuläres und gleichzeitig ein heiteres und liebevolles Stück. Ich mag es einfach gern.

Hast du die Autorin Tini Cernak persönlich kennen gelernt? Wer war sie für dich?

Nika Sommeregger: Tini Cernak war eine hoch sensible und hoch zornige Künstlerin. Sie war kompromisslos in ihrem Bestreben das Theater für Kinder und Jugendliche als ein künstlerisches zu begreifen, als eine ästhetische Notwendigkeit. Oft fällt mir das Bild des Kampfes gegen Windmühlen ein, denke ich an Tini Cernak zurück, die mir nicht nur als Künstlerin ein Vorbild war und sehr, sehr fehlt. Daher widme ich die Aufführung von "Adieu Marie" ihr, wie auch meiner Großmutter Maria Miran.

TERMINE

FR. 06. MÄR. 16:30 PREMIERE
FR. 06. MÄR. 1000 / SA. 07. MÄR. 16:30
SO. 08. MÄR. 16:30 / MO. 09. MÄR. 10:30
DI. 10. MÄR. 10:30 / MI. 11. MÄR. 10:30
DO. 12. MÄR. 10:30 / SA. 14. MÄR. 16:30

NEUES AUS DEM DSCHUNGEL WIEN

CLYDE & BONNIE / GUERRILLA GORILLAS & THEATERLAND STEIERMARK

Schauspiel / 75 Minuten / ab 15 Jahren

Bonnie heißt schon immer Bonnie, Eltern können grausam sein! Clyde heißt eigentlich Werner, aber Bonnie nennt ihn Clyde. Sie sind jung. Sie sind verliebt. Sie rauben Banken aus! Zumindest stellen sie sich das so vor. Denn was ihre berühmten Namensvorgänger können, das können Clyde und Bonnie schon lange! Holger Schöber, der 2006 mit seinem Stück „Hilikomori“ für den Deutschen Jugendtheaterpreis nominiert war, nimmt die wahre Geschichte der historischen Vorbilder zum Anlass um ein B-Movie für das Theater zu schreiben.

**URAUFFÜHRUNG / DO. 23. OKT. 19:30 PREMIERE /
FR. 24. OKT. 19:30 / SA. 25. OKT. 19:30 / MO. 27. OKT. 10:30 / DI. 28. OKT. 10:30
+ 19:30 / MI. 29. OKT. 10:30 + 20:00**

WEITER LEBEN – EINE JUGEND / ISKRA & PROJEKTTHEATER VORARLBERG

Sprechtheater / 70 Minuten / ab 15 Jahren

Das jüdische Mädchen Ruth wird in den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts in Wien geboren. Mit sieben Jahren darf sie weder auf einer Parkbank noch in der Straßenbahn sitzen. Sie muss ständig die Schule wechseln, da die Klassen für jüdische Kinder immer neu zusammengestellt werden ... Ruth Klügers grobartige Jugenderinnerungen sind auch in der Bühnenfassung ein Erlebnis. Die Premiere überzeigte auch die anwesende Autorin.* (Die Presse, 2001)

**WIEDERAUFNAHME / MI. 05. NOV. 10:30 + 19:30 / DO. 06. NOV. 10:30 + 19:30 /
FR. 07. NOV. 10:30 + 19:30**

**DSCHUNGEL
WIEN**



INFOS & RESERVIERUNG unter:
/ FONI: +43.1.522 07 20-20 / ticket@dschungelwien.at /
/ www.dschungelwien.at /

Medienpartner von DSCHUNGEL WIEN:

KURIER



TOUCH ME



DIE FLIPFLOPS / 80 Min. / ab 14 Jahren

PERFORMANCE MIT SCHAUSPIEL, TANZ UND MUSIK

IDEE, REGIE: Claudia Böhm

DSCHUNGEL WIEN
THEATERHAUS FÜR JUNGES PUBLIKUM

TOUCH ME [Das Stück]

Rafael (ca. 18 Jahre) gibt blaue Sportschuhe ab.

„Ich habe diese Schuhe schon zum dritten Mal gekauft, weil ich die so toll finde. Immer wieder die gleichen. Diese sind ca. 1 ½ Jahre alt. Ich hatte sie nur dreimal zum Fußballspielen an, dann waren sie schon zu klein. Seitdem sind sie daheim in einer Ecke gestanden und total verstaubt. Ich bringe sie mit dem Staub mit, als Erinnerung an mein Haus und wäre froh, wenn der dran bleiben könnte. Aber rechne damit, dass die Schuhe eine Lungenentzündung bekommen werden!“

Wer passt in den Schuh? Die Suche nach unserer Ergänzung, der großen Liebe, lässt uns stolpernd, tanzend durch Räume gleiten, uns nach dem Aschenbad weiß gewaschen über Glas wandern, Geschichten, die unter die Haut gehen, während der geöffnete Schnürsenkel die Fesseln im Takt des Gehens peitscht und das Leder der Stiefel ächzt. Sind sie schon einmal die Mariahilferstrasse entlang gegangen und haben den Menschen nur auf die Füße geschaut? Solistisch und chorisch wird der Frage nach der Gegenüberstellung des Einzelnen mit der Masse nachgegangen.

Keine Vorstellung gleicht der anderen. In einem komponierten Zusammenspiel von interaktiver Improvisation und Inszeniertem wird ein Assoziationssteppich gewoben, so dass sich Konkretes, oder was auch immer, sichtbar daraus hervorhebt.

CAST & CREW

/ KÜNSTLERISCHE LEITUNG: Claudia Bühlmann / DRAMATURGISCHE BEGLEITUNG: Petra Fischer / LICHT: DSCHUNGEL WIEN / MUSIK: N.N. / VISUALS: Martin Lorenz / REGIEASSISTENZ: Julia Wiggers / REGIEHOSPIZIANZ: Helena Trenks, Carina Zabini / PRODUKTIONS-BETREUUNG: Claudia Mayer / PERFORMANCE: Zoran Bogdanovic, Judith Christian, Tobias Draeger, René Hugel, Julia Kraussel, Gina Matilella, Matthias Proskawetz, Kerstin Schellender, Valentin Schreyer, Laura Windschauer, Karla Zimmermann / NUMMERENSPONSOR DER GEBURT: Tobias Draeger / DANK AN: Moritz Schulte - Im besonderen Maßschuhmacher Kurt Hofmann, Gudrun Guber, Martin Lorenz, Hans Tschittsch, OKTO Community TV-GmbH - Im besonderen Michael Regens, Daniel Sommergruber /

BEHIND THE SCENE

Eine junge Mutter (26 Jahre) und ihr kleiner Sohn geben jeder ein paar Schuhe ab, das zweite Geschwisterkind liegt im Kinderwagen.

Die Mutter: „Diese gelb-grünen Sportschuhe sind meine Freiheitsschuhe. Ich habe sie mir gekauft, als mein Sohn schon ein bisschen älter war und ich wieder weggehen konnte. Ich bin damit auf Festivals gegangen und hab getanzt und mich wieder frei gefühlt.“

„Touch me“ ist die erste von drei Performances, die im Rahmen des „Schuh-Research“ unter der Leitung der Regisseurin Claudia Bühlmann entstanden ist.

Hierbei beleuchtet das Team der FlipFlops Schuhe sowohl als Motiv unter anderem z. B. im Märchen Cinderella, als auch als Objekt.

Das entstandene Material wird in unterschiedlichen dramaturgischen, kompositionischen und inhaltlichen Versionen für die Zielgruppen Kinder ab 4, Jugendliche ab 14 und Erwachsene in zwei auf diese Zielgruppen ausgerichteten Häusern, dem DSCHUNGEL WIEN und dem TAG Theater, gespielt.

„Beratung aus dem Dschungel, Setz deine Schuhe in Szene“ hieß der Aufruf an die Wiener Bevölkerung, die mehrere Male im DSCHUNGEL WIEN szenisch zur Schuh Sammlung aufrief. Von Gummistiefeln, Wander-, Turn oder Ballettschuhen, Sandalen, High-Heels oder „Schuhen der Befreiung“ wurden von den großen und kleinen Schuhspendern persönliche Geschichten erzählt, die mit in den Research einfloßen.

TERMINE

DO, 16. OKT. 19:30
FR, 17. OKT. 10:30
FR, 17. OKT. 19:30

NEUES AUS DEM DSCHUNGEL WIEN

MATILDALI / THEATERFOXIRE & DSCHUNGEL WIEN
Sprechtheater mit Musik / 60 Minuten / ab 5 Jahren

Matilda ist sechs und weiß immer was sie will, sehr zum Leidwesen ihres Vaters. Die meiste Zeit lebt sie nämlich mit ihrem Vater alleine, weil ihre Mutter, eine berühmte Sängerin, viel unterwegs ist. Eigentlich hat sie es mit ihrem Papa recht gut getroffen, doch der will manchmal auch seine Ruhe von Matilda. Also macht sie ihn kurzweiliger zu ihrem Butler und behauptet fortan alleine in einem vornehmen Grand Hotel zu wohnen.

SA. 27. DEZ. 17:00 / SO. 28. DEZ. 17:00

DIE ZWEITE PRINZESSIN / VEREIN IMMOMENT
Schauspiel mit Livemusik / 50 Minuten / ab 4 Jahren

Ein Schloss, eine königliche Familie, zwei kleine Prinzessinnen ... das sieht ganz nach einem perfekten Märchen aus. Doch auch kleine Prinzessinnen am großen Hof haben mitunter ganz alltägliche Probleme. Vor allem wenn man nur die „zweite Prinzessin“ ist, die jüngere von zweien. Denn ständig dreht sich alles bloß um die ältere Schwester. Aber was die zweite Prinzessin sich so ausdenkt, um endlich erste Prinzessin zu werden, ist wirklich ein starkes Stück!

DI. 10. FEB. 16:30 PREMIERE / MI. 11. FEB. 10:30 + 14:30 / DO. 12. FEB. 10:30 /
FR. 13. FEB. 10:30 + 16:30 / SA. 14. FEB. 16:30 / SO. 15. FEB. 11:00 MATINEE /
SO. 15. FEB. 16:30



DSCHUNGEL WIEN
THEATERHAUS FÜR JUNGES PUBLIKUM

Medienpartner von DSCHUNGEL WIEN:



„TouchingCinderElla“ wird unterstützt von:



INFOS & RESERVIERUNG
FON: +43 1 522 07 20-20
tickets@dschungelwien.at
www.dschungelwien.at

TOUCHINGCINDERELLA



DIE FLIEPFLIPS

URAUFFÜHRUNG
Performance mit Tanz, Stimme, Schauspiel, Visuals / ca. 45 Min. / ab 4 Jahren

DSCHUNGEL WIEN

THEATERHAUS FÜR JUNGES PUBLIKUM
IM MUSEUMSQUARTIER WIEN / +43 1 522 07 20-20 / TICKETS@DSCHUNGELWIEN.AT

[DAS STÜCK]

Einönigkeit und Gleichklang bestimmen des Schusters Arbeitsalltag. Die unterschiedlichsten Schuhe verleiten ihn immer wieder dazu, sich deren Lebensumstände und Geschichten auszumalen. Trotz wechselnder Kundschaft sehen alle in ihm nur den Handwerker, den Schuster – eigene Wünsche, Träume und Sehnsüchte des jungen Mannes stellt sich niemand vor.

Doch eines Tages erstrahlt seine Werkstatt in vollem Glanz – ausgerechnet bei den schmutzigsten und zerfleddertsten Schuhen, die man sich vorstellen kann. Der Schuster ist fasziniert von der Besitzerin. Für sie macht er das Unmögliche möglich und repariert in Rekordzeit. Aber die junge Frau lässt auf sich warten. Stattdessen erscheint die Stiefschwester, der er jedoch die goldenen Schuhe nicht geben will. Er schiebt den fehlenden Abholschein vor, doch vor allem will er auf die Wiederbegegnung mit der jungen Frau nicht verzichten. Um die Wartezeit zu verkürzen, bereitet er ein besonderes Geschenk vor. Ihr Ausbleiben schafft Raum für seine Fantasie, in der er sie bedröht und gefangen von ihrer Stiefschwester, zur Arbeit gezwungen von ihrer Stiefmutter steht – woraus er sie schließlich als reifender Ritter betören möchte.

Die beiden Schwestern ertappen ihn in seinem Schelengeficht.
Welches Ende die Geschichte wohl nimmt?

[TERMINE]

Premiere: FR. 19. DEZ. 16.30

Weitere Aufführungen: SA. 20. DEZ. 16.30

SO. 21. DEZ. 16.30

MO. 22. DEZ. 10.30 + 16.30

DI. 23. DEZ. 10.30 + 16.30

MI. 24. DEZ. 10.30 + 14.30

SA. 27. DEZ. 16.30

SO. 28. DEZ. 16.30

MO. 29. DEZ. 16.30

[BEHIND THE SCENE]

Schuh, deren Geschichten ihre Besitzer im September 2008 mitbrachten, als sie die Schuhe fürs Theaterspiel zur Verfügung stellten, waren ein ebensolcher Ausgangspunkt dieser Performance wie das bekannte Märchen „Aschenputtel“ in seinen verschiedenen Varianten in unterschiedlichen Ländern und Kulturkreisen.

Entstanden ist durch die Beteiligten eine neue Geschichte. Sie erzählt davon, wie die Sehnsucht unsere menschliche Fantasie anstachelt und uns Dinge schaffen lässt, die man sich zuvor nicht zutraute. Sie erzählt, wozu der Mensch fähig ist, wenn Neid und Missgunst ihn beherrschen.

Und sie erzählt von der Suche nach dem/der anderen, den/die man sich wünscht – als Ergänzung, Bereicherung, Herausforderung, also von der Liebe.

Bis sie sich erfüllt und geliebt werden kann, ist es aber ein weiter Weg.

[CAST & CREW]

Regie, Konzept: Claudia Bühmann

Dramaturgie: Petra Fischer (im Rahmen des Dramaturgieprojekts der Stadt Wien und der ASSITEJ Österreich), Claudia Bühmann

Produktionsleitung: Claudia Bühmann

Darstellerinnen: Valentin Schreyer (Schuster), Kerstin Schellander (Cindy),

Karla Zimmermann (Betty, Mutter)

Bühnenbild: Andreas Mahnes

Lichtdesign: Günther Häck, DSCHUNGEL WIEN

Ton, Musik: Hannes Bertolini

Kostüm: Birgit Raitl

Visualisierung: Anna Bertsch

Regieassistenz: Angela Sirch

Hospitalanz: Iris Singer, Rebecca Eder

Mit Dank an die Mitwirkenden der Research-Projekte.

NEUES AUS DEM DSCHUNGEL WIEN

ZIGZAG / CIE ÉTANTDONNÉ (FR)

Im Rahmen des SZENE BUNTE WÄHNE Tanzfestivals / Tanz mit Videoprojektionen / 30 Minuten / ab 3 Jahren

Bevor man Laufen gelernt hat, oder so weit ist zu unterscheiden, ob man besser links oder rechts abbiegt, gibt es eine Zeit, in der jede neue Bewegung eine großartige Entdeckung ist. „ZigZag“ ist wie ein abenteuerlicher Spaziergang durch eine projizierte Welt. Die fantasievollen Choreografen spiegeln all die Entdeckungsgabe und den Bewegungsreichtum kleiner Kinder wider, die alles daran setzen voran zu kommen. Mit lebhaften Klängen traditionell japanischer Musik.

ÖSTERREICHPREMIERE / SO. 22. FEB. 11:00 MATINEE / SO. 22. FEB. 16:30

FRAU MEIER, DIE AMSEL / MEZZANIN THEATER

Im Rahmen des AKKORDEONFESTIVALS / Schauspiel mit Livemusik / 50 Minuten / ab 4 Jahren

Frau Meier macht sich große und kleine Sorgen: sie könnte von der Leiter fallen, der Strom könnte ausfallen und sie würden im Dunkeln sitzen, oder ein Autobus voll mit Schulkindern könnte bei dichtem Nebel von der Straße abkommen und in ihren Garten stürzen, mitten ins Gemüsebeet! Eines Morgens hat sie jedoch wirklich einen Grund: In ihrem Garten findet sie eine junge Amsel, die gerade aus dem Nest gefallen ist.

Eine bezaubernde Geschichte, die zeigt wie man durch Verantwortung und Zuwendung über sich selbst hinauswächst, seine Ängste überwindet und die Sorgen davonliegen.

SO. 01. MÄR. 16:00

Die Produktion wurde unterstützt von:

MUSISCHES ZENTRUM WIEN
<http://www.musisches-zentrum.at>



Medienpartner von DSCHUNGEL WIEN:

KURIER

Wien live

mediascreen



DSCHUNGEL WIEN
THEATERHAUS FÜR JUNGES PUBLIKUM



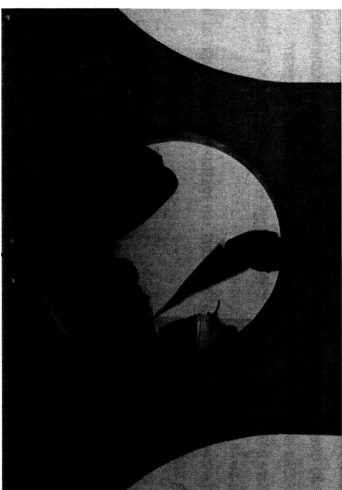
INFOS & RESERVIERUNG

TEL: +43 1 522 07 20-20
tickets@dschungelwien.at
www.dschungelwien.at

brmuk



IMMER ZWEITE - DIE ZWEITE PRINZESSIN



VEREIN IMMOMENT

Schauspiel mit Livemusik / 50 Min. / ab 4 Jahren
Regie: Claudia Bühmann

DI. 10. FEB. - SO. 15. FEB.

DSCHUNGEL WIEN

THEATERHAUS FÜR JUNGES PUBLIKUM
IM MUSEUMSQUARTIER WIEN

+43 1 522 07 20-20 / [TICKETS@DSCHUNGELWIEN.AT](mailto:tickets@dschungelwien.at)

[DAS STÜCK]

Ein Schloss, eine königliche Familie, zwei kleine Prinzessinnen ... das sieht ganz nach einem perfekten Märchen aus. Doch auch kleine Prinzessinnen am großen Hofe haben mitunter ganz alltägliche Probleme. Vor allem wenn man nur die „zweite Prinzessin“ ist, die jüngere von zweien.

Denn ständig dreht sich alles bloß um die ältere Schwester: beim Geschenkelegen und überhaupt: „Das ist eine Riesengemeinheit“, denkt sich die „zweite Prinzessin“.

Doch so leicht will sie sich nicht unterkriegen lassen. Eifersüchtig heckt sie Rachepläne aus, um endlich auch mal Erste zu sein.

Und was die zweite Prinzessin sich so ausdenkt, um endlich erste Prinzessin zu werden, ist wirklich ein starkes Stück!

Wird es am Ende doch noch einen perfekten Märchenschluss geben, in dem es heißt: „... und wenn sie nicht gestorben sind, dann leben sie noch heute“?

Dieses Schauspiel von Claudia Bühmann setzt sich in humorvoller Weise mit dem Geschwistersein und all seinen Tücken auseinander. So bergen die unterschiedlichen Rollen innerhalb einer Familie neben den Problemen auch Chancen ...

[CAST & CREW]

BASIEREND: auf dem gleichnamigen Stück von Gertrud Pigor nach dem Bilderbuch von Hawyn Oram und Tony Ross / **TEXTFASSUNG:** Ensemble / **REGIE:** Claudia Bühmann / **REGIEASSISTENZ:** Angela Sirch, Rebecca Eder, Iris Singer / **DRAMATURG, BETREUUNG** (im Rahmen des Dramaturgieprojektes der Kuratoren der Stadt Wien und der ASSITEJ Austria): Petra Fischer / **BÜHNENBILD, AUSSTATTUNG:** Karl Fehrminger, Judith Leikauf / **DARSTELLERINNEN:** Eva Klemt, Philipp Karajew

[BEHIND THE SCENE]

INTERVIEW MIT CLAUDIA BÜHMANN (REGIE)

Was ist das Spannendste am Stück?

Sowohl Erwachsene als auch Kinder sind, wenn sie sich ungerecht behandelt fühlen, in ihrer Wut fähig, im Gedanken Fantasien zu entwickeln, die sich gegen den Verursacher ihres Gefühls richten.

Im Stück befindet sich die Prinzessin Karloffa in dieser Situation. Sie ist es leid, im Vergleich mit ihrer älteren Schwester, ihrer Meinung nach stets den Kürzeren zu ziehen und lässt sich Einiges einfallen, um endlich erste Prinzessin zu werden um das, was ihre ältere Schwester darf, auch zu dürfen. Der Hofmusiker ist ihr Mit- und Gegenspieler und versucht dabei liebevoll seiner Verantwortung als erwachsener Mensch nachzukommen. Karloffa macht es ihm nicht leicht.

Daraus entsteht ein spannendes, kämpferisches Spiel zweier gleichberechtigter Menschen, in dem es nicht um Sieger und Verlierer geht, sondern um ein Probehandeln im Spiel, das einen neuen Weg in der realen Lebenswelt eröffnet.

Wir haben in gemeinsamer Ensemblearbeit, die Textfassung für diese Inszenierung neu entwickelt, da es uns ein Anliegen war, die Inspirationen aus dem Kinderbuch „The Second Princess“ von Hawyn Oram und Tony Ross und dem darauf basierenden Theaterstück „Die zweite Prinzessin“ von Gertrud Pigor, mit persönlichen Erfahrungen aus Gesprächen mit Zweifgeborenen, Erstgeborenen sowie mit Eltern, einfließen zu lassen.

TERMINE

DI. 10. FEB. 16:30 PREMIERE

MI. 11. FEB. 10:30 + 14:30 / DO. 12. FEB. 10:30

FR. 13. FEB. 10:30 + 16:30 / SA. 14. FEB. 16:30

SO. 15. FEB. 11:00 MATINEE / SO. 15. FEB. 16:30

JUNIORÜTE

Geschwister zwischen Zorn und Liebe

Gierig, unfair und verlogen – Prinzessin Carlotta (Eva Klem) lässt im Kindertheaterstück **Immer Zweite – Die zweite Prinzessin** kein gutes Haar an ihrer älteren Schwester Babette. Die feiert ihren Geburtstag, was die jüngere Schwester nur noch zorniger macht. Vom weggefahrenen Kuchenstück bis hin zum leidigen Austragen alter Kleidung, die ewige Zweite wünscht der Erstgeborenen vom Bauchweh bis hin zum Tod nur das Allerschlechteste. Zum Glück gibt es in Gertrud Pigors Stück nach dem gleichnamigen Bilderbuch den gutmütigen Spielkameraden Schubidu (Philipp Karajew). Dieser wendet die zornigen Verwünschungen mit Witz ab. Die Sprachbilder wirken teilweise Trick-

Prinzessin Carlotta (Eva Klem) will zur Abwechslung die erste Tochter sein.

Foto: Lukas Hochrieder



filmen entlehnt, auch das Tempo der Inszenierung von Regisseurin Claudia Bühmann lässt keine Langeweile aufkommen. Live gespielte Musik und geloop- te Melodien sorgen ebenfalls für eine dynamische Aufführung. Selbst das ein- zige Bühnenmöbel (Bühne: Karl Fehringner, Judith Lei- kauf) ermöglicht viel Bewe-

gung. Wie man ihn dreht und wendet, der multifunk- tionale Thron erfüllt alle Ansprüche perfekt: Ob Eis- berg, Aussichtsturm oder Kellergewölbe, der Vorstel- lungskraft der Zuschauer ab vier Jahren sind keine Gren- zen gesetzt. (hoge) > 14., 15. 2. *Dschungel Wien, (01) 522 07 20 20, Sa. u. So.: 16.30, nur So.: 10.00*

A 99 Notizen Vorstellungsbesuch 11. 2. 09

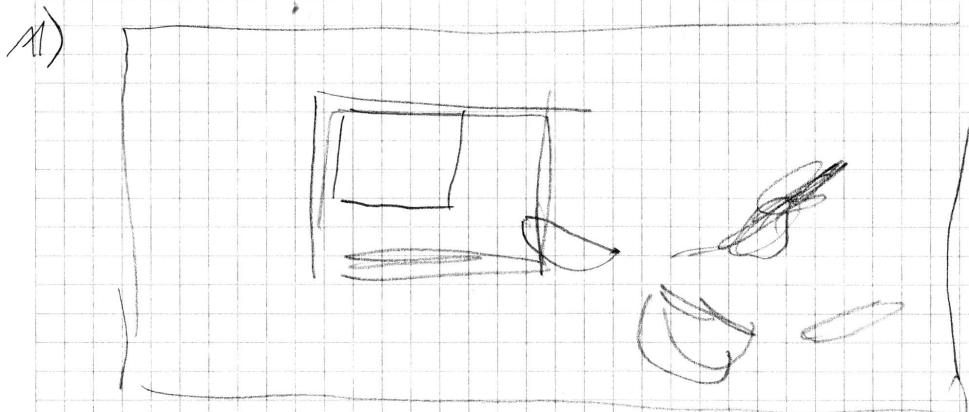
was wird
wie ~~und~~ es erzählt
über welche Mittel

- ↳ Musik
- ↳ Bühnenbild
- ↳ Bewegung

Trends / Entwicklungen

Wendepunkte / Aufbau
Welche Stimmung wann
Auslösen K. / Erw

Sonntag → aufgegebene Stimmung mit Ecken



Klangnews

Schubiden → Lecker (L. + Erw)

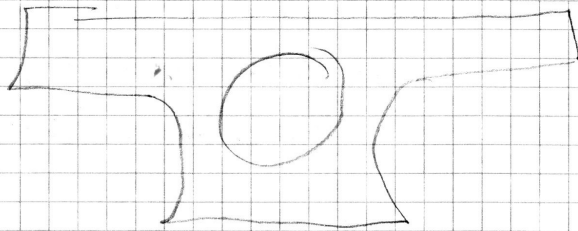
Geländestop (20 R. kommt + zerlegt Thron

Aufzug nun → Schritt / Erklärung Aufzug der
 warum sie Schw Beswerden wird
 und dass Schube für Holz ist
 + fristet

=> GS Beschrift

schließen in Keller → Leistung

2) Wohnung / Keller / Lage



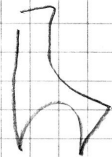
noch

weg ist sie → Schube weg

schließt ein → Schube schließt

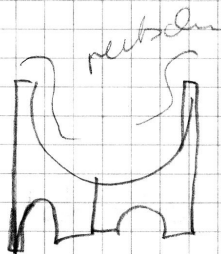
→ ersticht → ist weg

3)



Verstecken / Suchen

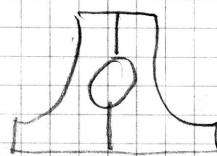
4)



neilsch

spiel

sitten / Berg



→ Bewegung Vogel / Waffe → Schubi weg, sie freit
im Loch

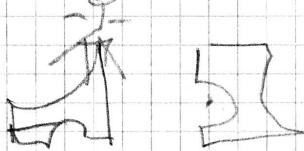
→ Vogel kommt im Loch

62 Erzählung Beertette u. Höhle, Koffer, nun alle
bisberg



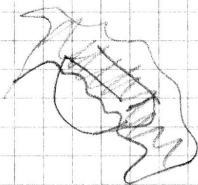
nimmt Teile + füllt sie ein (Schubi)

→ Klotte füllt Teile + nicht füllt ein



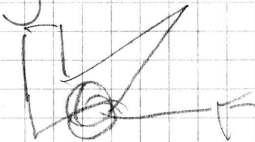
Schubi → Klotte schreie
Klotte nimmt Geschenke.
Beertette + zieht an

Beertette ist tot. Trommeln (→ stärker als Beertette
Beertette ist tot. real)



Schubi hoch weg

Beertette bleibt in Höhle, Schubi nimmt raus. Sei schläft.
Seht ihr Hut auf.



65 Klotte → alle dachten er war tot, doch
schläft. Prinz kommt

König sagt 2. Name: Karl. Kurgann

Hände gehen, nicht Schusi (nen, starkes Alesst)
Bussi → Singen

Hefstool erwacht v. Gesang

Gifflender; Wäp erwacht, 2. Pri erw

NEIN! Sie wird gefesselt + kann kein Wort
mehr sagen! wird eingesperrt

Wäp schuss Charlotte (Werk 4. Pri)

„Ich spiel nicht mehr mit“ Schusi doo

Charlotte ⇒ Schuche + Koper

Borb. spielt mit gold KUGEL

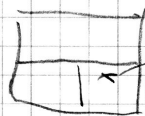
Charlotte Heide

Musikgrässlich; läuft durch Heide, Wäp kommt

Mund sie ist weg!

Schusi

Als Borb. Musik nicht mehr hört ⇒ Schlosserschließ



Krone laufen mit gr. Schutze

Charlotte „Heide“ Schusi → Krone holen

selber

2 stk Werke

Wenn du König bist musst du Borb. inliste
stopfen

Poliak^o → häup kommt → Schimpf -
denkprobe
Anrede; Uliades; Selest, Fenschen
selepten

Schulidum - Song von Sufay
samley → Eltern laden

11 Kindergarten! St. Uliades/Uliades evtl. zu jayo?

~~Decker~~

Dramaturgie

- Wie wird GS erzählt?
- Erzählebenen
- Gliederung d. Insz.

→ Schubidu von hinten auf Bühne

Musik → Schubidu lachen

→ Charlotte kommt abrupt wieder
wirft Sachen weg → lachen, erzählt Festes
→ Torke

GS¹ → GS Schubidu → Charlotte → Kumpumukuden
→ Borbette → Schleiden → hochellen
→ Schubi erscheint / einschlofen
ersticht → weg

⇒⇒⇒ Schubi schlief weg
Versteck Spiel

→ Spiel

⇒⇒⇒ auf Hügel → Halle

Vogel → fressen ; blauer Fleck
Charlotte Höhle

GS² → Schubi erzählt Höhle ; Borbette schaut
hinter ;
was → sie fällt + haut Kopf an

- Schule fällt weg ⇒ Böne umsonst
- Eisberg / Meerjungfrau
- fischet keine wieder ein' u nützt nur folsch an / Schulaus schlechte Bücher

Hydramin / Home

- Geschick auspacken v. Borsette, in Wiege + andern / Borsette tot
- Schule aus Wiege raus
- GS 3: ~~Weg~~ tiefes Schloss Prinzessin, Schule
- Home
- Heiraten o. Gesang, Hofstaat erwartet (→ Spreibrenn)
- Prinz i. späterer
- Königsruos
- Schule spielt nicht mehr und
- Weghören + Musik
- GS 4: ~~Weg~~ Borsette (Hof) Schule Musik erhalten
- dem hässl. Musik / doch Hecke
- ⇒ Königsruos o. ~~schön~~
- Fernsehen / schlafen
- Schulbuch, Musik / Erzähl
- Selbstmitleben
- Videos / Musik

Vorher Gespräch & also 4. Jahrgang mit App kann eher
gering gefordert

→ Kontexte / Bsp

Musik / Rhythmus / Ästhetik / Bsp. verstehen
Inhalte. evtl. verwirrend

→ performative Lern

→ Phänomenologie

→ HiB: kultureller Blick

→ Fischer-Lichte: Theater als Text! Stilistischer Analyse

⇒ Immer die 2te → Buch-Text

3 Ebenen - Erzählb.
- Reale
- Spalebene

→ Verstehen die Li. was Brecht in dem Anf. sagt?

→ Worauf reagieren Kinder? / Erwachsene?

→ Warum will die 2te Pri. die 1. bezaubern?

→ Welche Stimmung herrscht wann?

Wie werden Stimmungen vermittelt?
Bilder / Text

verstehen die Li. v. 1. & 2. die Unterschiede.
Spielplan? wie nehmen sie wahr?

~~Alle Theaterbilder sind Spielplan~~
~~und Gegenüber Text stehen~~
~~Wahrnehmungen~~

geht Trend → Verschied. ⇒ nur

was soll man li. annehmen?

was wird wie
erzählt

18³⁰

Sonstige

A 107 Beschreibung für die Dokumentation/Diplomarbeit

Diplomarbeit zum Kinder- und Jugendtheater in Wien

Da das "freie" Wiener Kinder- und Jugendtheater trotz jahrelanger guter Ansätze über ein bestimmtes Niveau selten hinaus kommt, startet ab Oktober 2008 bis voraussichtlich Mai/Juni 2009 ein Dramaturgieprojekt.

Ziel ist:

- dass Gruppen/RegisseurInnen/Choreografinnen bereits im Vorfeld einer Produktion und während der Proben vom Know-How international erfahrener DramaturgInnen profitieren.
- dass weiters durch Workshops und Diskussionsangebote eine größere Gruppe KindertheatermacherInnen neue Perspektiven angeboten werden
- dass durch ein im Rahmen der Dschungel-Akademie stattfindendes Seminar auch die spezielle Ausbildung von Studierenden im Bereich Kinder- und Jugendtheater-Dramaturgie gefördert werden soll.

Da es sich um ein Pilotprojekt handelt und die Weiterführung nicht gewiss ist, möchten wir - Kuratoren und Assitej Österreich - dieses Projekt im Rahmen einer Studie dokumentieren:

- um herauszufinden, welche Auswirkungen das Projekt auf die Qualität von Produktionen und Weiterbildung im Kinder- und Jugendtheater hat und um damit die Sinnhaftigkeit zu bewerten
- um im positiven Fall kulturpolitisch argumentieren zu können
- um im Falle, dass es keine Weiterführung findet, eine fundierte Dokumentation vorhanden ist (wobei die Weiterführung nicht notwendigerweise von dem Erfolg des Projektes, sondern auch von kulturpolitischen Veränderungen abhängen).

Im Rahmen einer Diplomarbeit für diese Studie wäre eine Ausweitung auf die Gesamtbetrachtung der Wiener Kinder- und Jugendtheaterszene angebracht. Als Ausgangspunkt würden sich die Jahre zwischen 2001/2003 eignen, da hier der Dschungel eröffnet wurde, das Theater der Jugend einen neuen Intendanten bekam und die Theaterreform in Kraft trat, die auch 2 Kindertheater/gruppen eine 4-Jahresförderung brachte.

Im Rahmen des Dramaturgieprojektes könnte die "Forschungsarbeit" eine Hospitanz mit wissenschaftlicher Auswertung sein. Das bedeutet im konkreten für den/die DiplomandIn: Begleitung der Dramaturgin Petra Fischer zu Proben (nach Absprache) der dem Projekt angeschlossenen Produktionen. Ebenfalls nach Absprache - Einbindung in Vor- und Nachgespräche, Besuch des Seminars für Studierende und den Workshop für TheatermacherInnen.

A 108 Spielplandaten Dschungel Wien April –Juni 2009

Alter	Genre	Titel und Thema	Gruppe	Produktionsland
2+	Tanztheater mit Livemusik (Tanztheater und Bewegungstheater)	„Duftträume“ Sinnwelt des Duftes	Dschungel Wien	Wien
2+	Tanztheater mit Live-Musik (Tanztheater und Bewegungstheater)	„Überraschung“ Überraschungen	Dschungel Wien	Wien
2+	Schauspiel (Schauspiel/Sprechtheater)	„Im Garten“ Träume/fantastische Reise	Theatre de la guimbarde (BE) & teatro paraíso de vittoria (ES)	Belgien, Spanien
3+	Clowneskes Theaterspiel ohne Sprache (Tanztheater und Bewegungstheater)	„The flying babies“ Traum vom Fliegen	Theater drak	Tschechien
3+	Schauspiel (Schauspiel/Sprechtheater)	„Drachenträume“ Angst vor der Nacht	Verena Vondrak	Österreich (WIEN?)
4+	Interaktive Performance (Tanz und Performance)	„Der gemalte Garten“ Kunst	Compagnia t.p.o. (IT) & teatro matastasio stabile della toscana (IT) & lyric theater hammersmith(GB)	Italien, Großbritannien
4+	Objekttheater (Figuren- und Objekttheater)	„Dreierlei“ Zahl 3	Peter Blecher	Österreich (WIEN?)
4+	Puppen- & Schauspiel mit Live Musik	„Charlotte Ringlotte“ Kinder bekommen	Teatro Piccolo	NÖ
5+	Schauspiel mit Live Musik (Schauspiel/Sprechtheater)	„Über Morgen“ Geschwisterliebe und Kämpfe	SBW & TAK – Theater am Kirchplatz (LI)	Österreich Lichtenstein
5+	Puppenspiel (Figuren- und Objekttheater)	„Rapunzel“ Liebe	Christoph Bochdanksy	Wien
6+	Musiktheater mit Tanz	„Love“ Geschichte eines Waisenkindes	Kopergieterey (BE)& Dschungel Wien	Belgien, Wien
6+	Marionettentheater (Figuren- und Objekttheater)	„Der Kopflose Ritter“ Ritter	Naive Theater Liberec	Tschechien
6+	Tanztheater mit Live Musik (Tanztheater und	„Geheime Welten“ Geheimnisse und Träume	Dschungel Wien	Wien

	Bewegungstheater)			
6+	Tanz (Tanz und Performance)	„Afrikanische Märchen“ Kindheit in Afrika	Dschungel Wien & Iyasa (ZIM)	Simbabwe, Wien
6+	Bewegungstheater mit Live Musik (Tanztheater und Bewegungstheater)	„Ente Tod und Tulpe“ Tot	Twof2 & Das Kollektiv	Wien
7+	Sprechtheater mit Musik (Schauspiel/Sprechtheater)	„Matilda“ Anarchie im Kinderzimmer	Theater foxfire	Wien
8+	Puppenspiel mit Live Musik (Figuren- und Objekttheater)	„Die drei Musketiere“ Freundschaft	Theater Alfa	Tschechien
8+	Schauspiel (Schauspiel/Sprechtheater)	„Adieu Marie“ Tot	Iskra	Wien
9+	Erzähltheater	„Die Wanze“ Detektivgeschichte	Reinhold G. Moritz & Dschungel Wien	Linz, Wien
12+	Erzähltheater	„Traumvater“ Woher komme ich?	Peter Blecher	Wien
13+	Sprechtheater (Schauspiel/Sprechtheater)	„Schrilles Herz“ Sexualität	Theater Foxfire, Dschungel Wien	Wien
14+	Schauspiel (Schauspiel/Sprechtheater)	„Primzahl“ Gruppenzwang	Theater Artemis	Niederlande
14+	Erzähltheater	„Mein Freund Orest“ Straftäter	Theater Narrenschiff & Theater im Hof Bozen (IT)	Wien, Bozen
14+	Parkour, zeigenössischer Tanz, Street & Cross Art (Tanz und Performance)	„Freerunning & Bodyparkour“ Freisetzung von Energie	Cie. Two in one (AT/HU)	Österreich, Ungarn
14+	Figurentheater mit Schauspiel, Musik und Tanz (Figuren- und Objekttheater)	„China K. Das Tagebuch einer Kindersoldatin“ Leben einer Kindersoldatin	Theatro Piccolo & Iyasa /ZIM)	Österreich (NÖ), Zimbabwe
15+	Realitätsshow (Tanz und Performance)	„Dann schleich dich halt“ Jugendliches Leben	Dschungel Wien	Wien
15+	Performance (Tanz und Performance)	„Crash“ Literatur	Theater Wozek	Wien
15+	Bewegungstheater mit Livemusik (Tanztheater und Bewegungstheater)	„Hier geht's uns gut“ Neue Lebenswege	Tandaradei	Wien

15+	Schauspiel (Schauspiel/Sprechtheater)	„Clyde&Bonnie“ Jugendarbeitslosigkeit	Guerilla Gorillas & Theaterland Steiermark	Österreich (STMK)
15+	Tanz (Tanz und Performance)	„My secret my fear“ Ängste und Träume	Homunculus	Wien
16+	Schauspiel (Schauspiel/Sprechtheater)	„Nipplejesus“ Kunst	Dschungel Wien & Mumok	Wien
16+	Sprechtheater (Schauspiel/Sprechtheater)	„Weiter leben- Eine Jugend“ Leben im Nationalsozialismus	Iskra & Projekttheater Vorarlberg	Wien, Vorarlberg

32 Produktionen

Genre

Schauspiel/Sprechtheater	10 Produktionen
Tanztheater und Bewegungstheater	6 Produktionen
Tanz und Performance	6 Produktionen
Figuren- und Objekttheater	6 Produktionen
Erzähltheater	3 Produktionen
Musiktheater	1 Produktion

Altersgruppe

2-3 Jährige	5 Produktionen
4-7 Jährige	11 Produktionen
8-13 Jahre	5 Produktionen
ab 14 Jahre	11 Produktionen

Produktionsland

Wien	16 Produktionen
Andere Bundesländer	2 Produktionen
Ko-Produktionen Bundesländer	2 Produktionen
Andere EU- Länder	6 Produktionen
Ko-Produktionen Österreich mit anderen Ländern	6 Produktionen

A 111 Telefonnotiz Vejtisek 8. 9. 2009

Über die freie Szene:

Kaum Nachwuchs, keine Vorbilder. Tot nicht, aber keine modernen Entwicklungen, wird immer nach bewährten Mitteln gegriffen. Ohne bewerten ob qualitativ oder nicht, wenn immer selben Mittel verwendet werden, führt die zu Stagnation. Oft auch nichts mit Qualität zu tun, Kinder- und Jugendtheater probiert nichts Neues, es gibt pädagogischen Mehrwert. Mehrwert ist thematisch. Und kommt thematisch und formal gut bei Lehrern an. Daher seitens KünstlerInnen kaum Experimentierfreude.. daher Stagnation. Dramaturgische Mängel beim entwickeln merkt man.

Ausgangspunkt für Projekt.

Beim Treffen überlegt, wo könnte man eigentlich was machen- Dramturgie. Was kann man da machen- Dramaturgie ist was möglich. Weil, dass Gruppen innovativer werden, kann man nicht beeinflussen, dafür kann nichts gemacht werden.

Lebenslauf

Name	Julia Pröglhöf
Geburtsdatum	28. Juni 1984
Geburtsort	3430 Tulln

Aus- und Weiterbildung

Feb 2010	International Classroom for Theatre Students im Rahmen des Creativ Forum Alexandria
Juni 2009	Kontrollprüfung zur paritätischen Bühnenreifeprüfung Schauspiel
seit Nov 2008	Schauspielausbildung am Drama College Wien
Nov 2006	Eignungsprüfung zur paritätischen Bühnenreifeprüfung Schauspiel
Jän 2006 - Okt 2008	Privater Schauspielunterricht bei Claudia Bühlmann
2005-2006	Akademielehrgang für Darstellendes Spiel (Pädagogisches Institut und Theaterpädagogisches Zentrum Wien)
2003 -2005	Werkstatt Film (Kooperation der Uni Wien und VWV)
seit 2003	Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft
1998-2003	Handelsakademie Tulln (Schwerpunkt Marketing)

Berufliche Erfahrungen im Bereich Theater und Film

seit 2008	Schauspieler:in bei diversen Theater- und (Kurz-)Filmproduktionen (u. a. in: „Kinder, Karriere, Kondome und andere Katastrophen“ Ateliertheater Wien, „Ein g'scheiter Mensch“ Schauspielhaus Wien, „Hier geht's uns gut! Dschungel Wien, „Your Dream“ Kasino am Schwarzenbergplatz, „Adrenalin“ Dschungel Wien, „Die Zofen“ Ateliertheater)
seit 2006	Leitung von theaterpädagogischen Kursen für Kinder und Jugendliche zwischen 4 und 14 Jahren (u. a. bei Verein Kreativ 8, Montessori Kindervilla, Teatro mobile, Freie Schule Hofmühlgasse, VS Piaristengasse, Theaterwerkstatt Tulln, Theaterwerkstatt Zwentendorf)
2007	Regieassistenz bei der Theaterproduktion „Elefantenmond“ Theater für Kinder von Teatro Piccolo & IYASA;
2006	Regieassistenz bei der Theaterproduktion „China K. Das Tagebuch einer Kindersoldatin“ Theater für Jugendliche von Teatro Piccolo & IYASA;
2006/7	Porträt-Regie des Dokumentarfilmes „Die Farben des Herbstes“ im Rahmen von „Werkstatt Film“
2005	Episoden-Regie des Kurzfilmes „Ti amo“ im Rahmen von „Werkstatt Film“